Das Romaneske in Byrons „Childe Harold's Pilgrimage“ und den „poetischen Erzählungen“.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät

der Universität zu Marburg

vorgelegt von

Helmut Lippert

aus Essen

MARBURG
Buchdruckerei Köster & Schell
1930

Von der Philosophischen Fakultät
angenommen am 19. Februar 1930

Referent: Prof. Dr. Deutschbein

Tag der mündlichen Prüfung: 19. Februar 1930.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

Meinen Eltern

Literaturverzeichnis.

Blessington: The Countess of: Conversations of Lord Byron, London 1834.

Brie, F.: Exotismus der Sinne. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Bd. II, Jahrgang 1920.

Byron, Lord.: The Works of L. B., Poetry: 6 Vol., Letters and Journals: 7 Vol., John Murray, London 1918 f.

Cassagne, A.: La Théorie de l'art pour l'art en France. Paris 1906. VIII, L' Exotisme de l'art pour l'art, p. 380.

Chew, S. C.: Byron in England. His Fame and After-Fame. London 1924.

Deutschbein, M.: Das Wesen des Romantischen. Cöthen 1921.

Ders.: Romantisch und Romanesk. Britannica. Festschrift zu Försters 60. Geburtstag. Leipzig 1929, S. 218—227.

Dibelius, W.: Englische Romankunst. Die Technik des englischen Romans im achtzehnten u. zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. 2 Bde. 1910. Palaestra XCII u. XCVIII.

Dickens, Charles: Oliver Twist, Complete Edition, Chapman and Hall, London, o. J.

Elton, O.: A Survey of Englich Literature 1780—1830. 2 vol. London 1912.

Estève, E.: Byron et le romantisme français. Paris 1907.

Fuhrmann, L.: Die Belesenheit des jungen Byron. Berliner Diss. 1903.

Goethe: Weimarer Ausgabe: Böhlau: 138 Bde. 1880—1912.

Goethe: Gespräche, Gesamtausgabe. Biedermann, Leipzig 1910.

Hoffmann, E. T. A.: Sämtliche Werke, hgb. v. Karl Georg von Maassen, München-Berlin 1925.

Huch, Ricarda: Ausbreitung und Verfall der Romantik. 2. Aufl. 1908.

Keats, J.: Letters of, ed. by H. B. Forman, London 1895.

Knaak, P.: Ueber den Gebrauch des Wortes „grotesque", Greifswalder Diss. 1913.

Kölbing, E.: Lord Byrons Werke, in kritischen Texten, Bd, 1: The Siege of Corinth. Berlin 1896.

Kraeger, H.: Der Byronsche Heldentypus. Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, VI, München 1898.

Maigron, L.: Le romantisme et les mœurs. Paris 1910.

Medwin, Th.: Conversations of Lord Byron. London 1825.

Mornet, D.: Le romantisme en France au XVIIIe siècle. Paris 1912.

Müller, Hans v.: E. T. A. Hoffmanns Tagebücher. Berlin 1915.

Saintsbury, G.: A History of Nineteenth Century Literature. London 1896.

Schlegel, Aug. Wilh.: Athenäum: Fragmente, Bd. I. 2, Berlin 1798.

Shelley, P. B.: A Defence of Poetry. Ed.: The Scott Library, London. o. J.

Siebold, E. v.: Synästhesien in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts. Engl. Studien 53, 1919.

Spann, M.: Der Exotismus in Ferdinand Freiligraths Gedichten. Marburger Diss. 1928.

Swinburne, A.: Wordsworth and Byron: „The Nineteenth Century", April and May 1884; Abdr. in „Miscellanies" London, Chatto and Windus, 1884 p. 63 f.

Tillich, P.: Das Dämonische. Tübingen 1926.

Volkelt, J.: System der Aesthetik. München 1905—14. Bd. II.

Wölfflin, H.: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. 6. Aufl., München 1923.

Wordsworth, W.: The Poetical Works of W., ed. by Th. Hutchinson, Oxford 1907.

Ziehen, Th.: Vorlesungen über Aesthetik. Halle 1925.

Ich zitiere nach „The Works of Lord Byron, a new, revised and enlarged edition, with illustrations". Poetry: 6 Vol., edited by: Ernest Hartley Coleridge; Letters and Journals: 7 Vol., edited by: Rowland E. Prothero, John Murray. London 1918 f.

Inhaltsübersicht.

Verzeichnis der Literatur . . . . . I—II

Kapitel I: Das Wesen des Romanesken . . . . . 5—8

Kapitel II: Die romanesken Formelemente in den Versepen . . . . . 8—104

1. Der Exotismus . . . . . 9—34
2. Das Groteske . . . . . 35—45
3. Das Melodramatische und Sensationelle 46—62
4. Das Uebernatürliche . . . . . 63—72
5. Das Dämonische . . . . . 73—83
6. Das Romanesk-Pittoreske . . . . . 83—94
7. Das romaneske Naturgefühl . . . . . 95—104

Schluß: Ueberblick über die anderen Dichtungen Byrons . . . . . 105—106

Das Wesen des Romanesken.

In den Literaturgeschichten ist im allgemeinen bisher Byron als einer der Hauptrepräsentanten der englischen Romantik betrachtet worden. Zwar haben besonders seit Ende des vorigen Jahrhunderts, vor allem in England, Literaturforscher die Ansicht geäußert, Byron sei wahre dichterische Genialität abzusprechen, [1] ohne daß sie aber seine Kunst einer scharfen Analyse unterzogen und die Momente aufgezeigt hätten, die ihn von den Romantikern trennen. Die Wesenszüge, die Byrons Dichtungen charakterisieren, finden sich übrigens auch bei anderen, bisher zu den Romantikern gerechneten Dichtern in einem Maße, das es als notwendig erscheinen läßt, eine scharfe Aussonderung vorzunehmen. Wiederholt ist von den verschiedensten Seiten auf diese Wesensunterschiede unter den bisher schlechthin als Romantiker zusammengefaßten Dichtern hingewiesen worden. Generell hat erst Deutschbein-Marburg diese besondere Richtung innerhalb der Romantik erfaßt und sie unter der Bezeichnung „romanesk" scharf gegen das Romantische abgegrenzt. In der „Britannica, Festschrift zu Försters 60. Geburtstag", hat Deutschbein die Definition des Begriffes „romanesk" in klarer Weise gegeben. [2] Unter Hinweis auf diese Abhandlung sei daher an dieser Stelle nur in kurzen Zügen das Wesen des Romanesken gezeichnet in besonderem Hinblick auf die Poesie Byrons, die hiermit gegenüber den bisherigen Auffassungen eine wesentliche Umwertung zu erfahren hat.

Der grundlegende Unterschied zwischen dem Romantischen und dem Romanesken liegt in der Stellung zum Gegensatz. Wie vor allem Deutschbein in seinem „Wesen des Romantischen" [3] zeigt, beruht das Romantische auf der Synthese der Gegensätze. Insbesondere strebt das Romantische danach, die Gegensätze von Endlichkeit und Unendlichkeit, von Materie und Geist zu einer harmonischen Einheit zu verschmelzen. Eine Synthese in diesem Sinne in der Kunst zur Realisierung zu bringen, das gelang in England Wordsworth, Shelley, Keats und teilweise auch Coleridge. Gegenüber dieser synthetischen Grundhaltung hat das Romaneske gerade den Kontrast der Gegensätze zum Grundprinzip erhoben. Die Gegensätze werden vielfach bis ins Ungeheuere übersteigert. Diese romaneske Kunst fand in England ihren Ausdruck in den Werken Byrons und Scotts. [4]

---

1) Vergl. unten S. 7.
2) Britannica, S. 218–227.
3) M. Deutschbein: Das Wesen des Romantischen. Cöthen 1921.
4) Britannica, S. 218.

Es muß sich naturgemäß eine Steigerung des Romanesken in der Kunst ergeben, wenn der Künstler in seinem ganzen Lebensgefühl romanesk ist. Für das romaneske Lebensgefühl ist charakteristisch, daß es sich in der Struktur der menschlichen Seele als eine starke Zwiespältigkeit auswirkt. Byron hat diese innere Gespaltenheit, das Schwanken von einem Extrem zum anderen, auf das tiefste empfunden, sagt er doch von sich selbst: „What I think of myself is, that I am so changeable, being every thing by turns and nothing long". [5]

Es fehlt den romanesken Menschen das seelische Gleichgewicht, das gerade die echten Romantiker wie Wordsworth, Shelley und Keats zu einer harmonischen Ausgestaltung ihrer Kunstwerke befähigt, jene Totalität, die Wordsworth in „Tintern Abbey" durch das harmonische Zusammenwirken von „blood", „heart" und „mind" kennzeichnet. [6] Daß Byron diese innere Ausgeglichenheit nicht besaß, geht unter anderem aus seinen Aeußerungen gegenüber der Lady Blessington hervor: „There is something in the poetical temperament that precludes happiness, not only to persons who have it, but to those connected with him. Do not accuse me of vanity because I say this, as my belief is, that the worst poet may share this misfortune in common with the best. The way in which I account for it is, that our imaginations being warmer than our hearts, and much more given to wander, the latter have not the power to control the former". [7] Die echten Romantiker, wie besonders Wordsworth und Shelley, waren im Besitz dieser Macht des harmonischen Ausgleichs.

Vor allem besteht bei den wahren Romantikern eine enge Verbindung zwischen der Vernunft und der Imagination. Was die Romantiker unter Imagination verstanden, das ist sowohl von Wordsworth in dem „Preface to Poems" (1815) als auch von Coleridge in seiner „Biographia Literaria" (Kap. 13—14) und von Leigh Hunt in seiner Abhandlung „Fancy and Imagination" in ausführlicher Weise dargelegt worden. Deutschbein hat diesen, von den Romantikern selbst als höchst wichtig bezeichneten Unterschied zwischen „Fancy" und „Imagination" als grundlegend erkannt für die Scheidung des Romanesken vom Romantischen. [8] Während die Imagination das Organ ist, das den Dichter dazu befähigt, schöpferische Werte zu schaffen und die Synthese alles Gegensätzlichen zu vollziehen, ist die „Fancy" die spielerische Laune einer alles Vernunftmäßige überschreitenden Phantasie, ein Haschen nach Effekten, nach Geistreichem. Die „Imagination" steht durchaus nicht im Gegensatz zu der Vernunft. Deutschbein sagt von dem Verhältnis von Imagination und Vernunft zueinander:

5) The Countess of Blessington: Conversations of Lord Byron. London 1834, p. 389.
6) Tintern Abbey: V. 28—29.
7) Blessington, Conversations, p. 70.
8) Deutschbein: Britannica, S. 224—225.

„Nicht nur handelt es sich hier um das gleiche Material, das beide zu einer höheren Einheit verschmelzen, sondern beide überschreiten die Schranken der menschlichen Erkenntnis, beide verlangen nach dem Unbegrenzten, Unbedingten, um die Einheit des Weltbildes zu erlangen. So bezeichnet Wordsworth die Imagination einmal als die Vernunft in Ekstase". [9]

In diametralem Gegensatz zu der Auffassung der Imagination bei den Romantikern steht Byrons Aeußerung: „Great imagination is seldom accompanied by equal powers of reason, and vice versa so that we rarely possess Superiority in any point, except at the expense of another. It is surely then unjust (continued Byron laughing) to render poets responsible for their want of common sense, since it is only by excess of imagination they can arrive at being poets, and this excess debars reason".[10] Aus diesen Worten geht eindeutig hervor, daß Byron die Imagination im romantischen Sinne fremd ist und er vielmehr das Wesen der „Fancy" mit diesem Begriffe identifiziert. Swinburne wirft in seinem Essay „Wordsworth and Byron" dem letzteren Mangel an Imagination und Harmonie vor, auf denen alle wahre Poesie beruhe.[11] Vor allem war es George Saintsbury, der in seiner „History of Nineteenth Century Literature" (1896) von Byrons „bastard and second hand romanticism" spricht, den Byronschen Heldentypus „a sort of fancy portrait" nennt und seine Poesie treffend kennzeichnet mit den wenigen Worten: „His verse is to greatest poetry what melodrama is to tragedy".[12]

Wie beim Romantischen eine enge Wechselbeziehung herrscht zwischen der Vernunft und der Imagination, so steht das Romantische auch der Wirklichkeit nicht notwendigerweise fremd gegenüber; denn gerade im Wirklichen, im Endlichen offenbart sich mit Hilfe der Imagination das Unendliche, das Ueberwirkliche. Während das Romantische in enger Verbindung mit dem Geistigen steht, gilt für das Romaneske das Metaphysische nicht als Grundprinzip. Zwar hat der spielerische Trieb des Romanesken eine starke Tendenz zum Phantastischen und Uebernatürlichen; jedoch zeigt dieses Uebersinnliche unverkennbare Züge einer materiellen, empirischen Dingwelt und erweckt gerade durch diese eigentümliche Zwitterstellung eher den Eindruck des Unnatürlichen als des Uebernatürlichen. Dieser realistische Zug innerhalb der romanesken Irrealität ist ein wesentliches Merkmal der Byronschen Kunst. Der romaneske Dichter, dem die Imagination und damit die Kraft fehlt, das Dingliche in die Sphäre des rein Geistigen zu erheben, sucht in seiner inneren Unsicherheit nach einem Halt in der Empirie. Goethe erkannte diesen Mangel in dem Uebersinnlichen, wie es Byron darstellt, wenn er sich gegenüber

9) Deutschbein: Das Wesen des Romantischen, S. 18.
10) Lady Blessington, p. 192.
11) Zitiert nach S. C. Chew: Byron in England. His Fame and After Fame, London 1924, p. 311.
12) a. a. O. p. 75 ff.

Eckermann äußerte, Lord Byron habe zu viel Empirie (8. Nov. 1826).[13]

Der romaneske Mensch hat bei seinem starken Hang zu Extremen eine ausgesprochene Abneigung gegen das Normale und Alltägliche, während der romantische Mensch gerade das Einfache und Schlichte verehrt als Symbol der unendlichen Harmonie aller Dinge. Aus der antithetischen Grundhaltung heraus ergibt sich, wie schon angedeutet, als der adäquate Formausdruck der romanesken Kunst der Kontrast. Auf den verschiedensten Gebieten kommt dieser Kontrast zur Auswirkung. Aus dem Gegensatz zum Normalen heraus tendiert das Romaneske zum Abnormen, zum Formwidrigen, zum Phantastischen und Grotesken. Das Gefühlsleben der Wirklichkeit findet eine ungeheuere Uebersteigerung zu vielfach hohler Sentimentalität; ständiges Schwanken zwischen entgegengesetzten Stimmungen erfreut sich besonderer Beliebtheit. In der Abneigung gegen die Nüchternheit des Alltags entsteht das Verlangen nach stärkeren Sinneseindrücken, nach Farbigerem und Duftenderem: ein Zug in die exotische Ferne ergreift den romanesken Menschen, oder er sucht sein Bedürfnis nach Phantastischem in vergangenen Zeiten zu befriedigen. Man verlangt nach außergewöhnlichen Ereignissen, nach Sensationen. In der Welt des Wunderbaren und Uebernatürlichen will man das Verlangen nach Außergewöhnlichem stillen; das Geheimnisvolle und Schaurige wird gesucht als starker Nervenreiz und Schauderkitzel.

Wie diese einzelnen romanesken Steigerungsmittel in Byrons „Childe Harold's Pilgrimage" und in seinen sog. „poetischen Erzählungen" zur Verwendung gelangen, das aufzuzeigen soll die Aufgabe dieser Arbeit sein. Wir haben es bei Byron mit einem Menschen von einem antithetischen Lebensgefühl stärkster Ausprägung zu tun. Und diese Antithetik macht sich auch in seinen Dichtungen in ganz besonders hohem Maße geltend.

Die romanesken Formelemente in den Versepen.

Der Kontrast als der adäquate Formausdruck romanesker Antithetik kommt in den Versepen Byrons in einer ganzen Reihe von romanesken Formelementen zur Auswirkung. Und zwar sind es der Exotismus, das Groteske, das Melodramatische und Sensationelle, das Uebernatürliche und Dämonische und das Romanesk-Pittoreske, in denen Byron das Romaneske zur Darstellung bringt.

13) Goethes Gespräche, Gesamtausgabe Leipzig 1910, III, 298.

Der Exotismus.

Der Kontrast als das Urprinzip des Romanesken kommt besonders augenfällig zum Ausdruck im Exotismus, jenem Kontrastgefühl gegenüber der Nüchternheit und Reizlosigkeit der europäischen Heimat. Es ist das Verlangen der Sinne nach Farbensprühendem, Duftendem und Formen phantastischer Ueppigkeit. Zur Befriedigung dieser Sehnsucht flüchtet der Exotist aus seiner als öde empfundenen Heimat in ferne, exotische Länder. Eine gewaltige Anziehungskraft übt vor allem der Orient aus, wo die Landschaft in buntester Farbenpracht leuchtet, wo die Sonne heißer strahlt, wo das Blut schneller pulsiert, wo die Leidenschaften ungezügelter herrschen. „L' Orient est le pays de l'antithèse", sagt Cassagne in seiner Abhandlung über den Exotismus, „des fortes oppositions qui ne sont compatibles qu'avec l'état de barbarie". [1] Für den Nordeuropäer vermögen auch schon Italien und Spanien das Verlangen nach einer Steigerung der Sinnesempfindungen zu befriedigen.

Nicht nur ferne Länder, auch entlegene Zeiten haben gegenüber der Eintönigkeit und Schalheit der modernen Welt für den Exotisten einen hohen Reiz. Mit Vorliebe läßt er seine Phantasie in die Spätantike mit ihrer Maßlosigkeit schweifen oder vor allem auch in das Mittelalter. Die potenzierte Form des Exotismus stellt die Kombination des Exotismus des Raumes mit dem der Zeit dar. Théophile Gautier nahm zuerst eine Zweiteilung von zeitlichem und räumlichem Exotismus vor. [2] Handelt es sich bei dem Exotismus um eine angeborene Veranlagung, so suchen doch vielfach Exotisten ihr starkes Bedürfnis nach schärfsten Sinneseindrücken noch durch künstliche Reizmittel zu übersteigern. Sie greifen zum Opium oder Haschisch, um sich in eine Art Trancezustand zu versetzen, in dem ihnen Traumbilder von fremdartigster Buntheit erscheinen.

So ist die Sehnsucht des Exotisten nicht die Sehnsucht des wahren Romantikers, die vielmehr geistig, transzendental ist, sondern ein leidenschaftliches Begehren nach sinnlichen Lebensreizen und damit durchaus auf das Diesseits gerichtet. Während F. Brie in seiner Schrift „Exotismus der Sinne" für das erste Auftreten des Exotismus die Zeit der Romantik annimmt, [3] muß doch der Exotismus als Ausdruck eines Lebensgefühls, wie es auch das Romaneske ist, als an keine Zeit gebunden gelten. Zwar beginnt mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert eine Blütezeit für den Exotismus, da damals das Gefühl des „ennui" aufkommt, jene Unzufriedenheit mit der Welt, die der Verbreitung des Exotismus die günstigsten Vorbedingungen bot.

---

1) A. Cassagne: La Théorie de l'art pour l'art en France. Paris 1906 VIII, L'Exotisme de l'art pour l'art, p. 380.
2) Goncourt, Journal 1863.
3) F. Brie: Exotismus der Sinne. Eine Studie zur Psychologie der Romantik. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. 1920. 3. Abhandlung, p. 17.

Aus diesem Gefühl des „ennui“ heraus entspringt auch der Exotismus Byrons, wie deutlich aus einem Brief hervorgeht, den er zwei Monate nach der Rückkehr von seiner Reise in die Mittelmeerländer an einen Freund schreibt: „I am growing nervous - - - really, wretchedly, ridiculously, fine ladically nervous. Your climate kills me; I can neither read, write, nor amuse myself or any one else. My days are listless. I have seldom any society, and when I have, I run out of it. - - - I must try - - any thing to cure me of conjugating the accursed verb „ennuyer“. [4] Schon in diesen wenigen Zeilen kommt Byrons Abneigung gegen seine englische Heimat zum Ausdruck. Nicht nur in seinen Briefen, sondern auch in seinen Dichtungen kontrastiert er mit Vorliebe immer wieder die öde europäische Heimat mit der schönen Fremde. Und gerade diese Gegenüberstellung ist als das wesentlichste Kennzeichen des Exotismus anzusehen. Auch M. Spann bezeichnet in seiner Dissertation „Der Exotismus in Ferdinand Freiligraths Gedichten“, in der er eingangs eine eingehende Definition des Exotismus gibt, diese Kontrastierung des „Dort“ mit dem „Hier“ und des „Einst“ mit dem „Jetzt“ als „das Grundunterscheidungsmerkmal des Exotistischen von allem nur Exotischen“. [5] Unter Zugrundelegung dieses Kriteriums ist Byron, wie im folgenden gezeigt werden soll, durchaus exotistisch und nicht bloß exotisch, was bedeuten würde, daß es sich nur um eine Art Liebhaberei handelte, die ihn das Fremdländische lediglich zur Ausschmückung verwenden ließe. Von einer solchen oberflächlichen Spielerei mit exotischen Stoffen kann aber bei Byron nicht die Rede sein; denn die Sehnsucht nach dem Süden entspringt ganz seinem Lebensgefühl. So gibt er uns nicht etwa nur nüchterne realistische Bilder, sondern seine Schilderungen von südländischer Natur und südländischen Menschen sind getragen von glühender Begeisterung, während seine Geringschätzung für alles Nicht-Südländische auf Schritt und Tritt zum Ausdruck kommt. F. Brie, der diese scharfe Kontrastierung des „Dort“ mit dem „Hier“ nicht als grundlegend ansieht, sondern die „Intensität der Sinnesempfindungen“ als den „entscheidenden Punkt“ [6] betrachtet, kommt so zu der Ansicht, Byrons Zugehörigkeit zum Exotismus abzulehnen, obwohl er zugesteht, daß Byron „eine ganze Reihe exotistischer Merkmale zeigt“. [7] Von einem derart extremen Standpunkt aus, der noch verstärkt wird durch die Voraussetzung, daß das Bild, das sich der „Exotist vom Altertum und Orient macht, lediglich ein Wunschbild ist, das er sich zum größten Teil nach seinen Neigungen auswählt und konstruiert“, [8] muß allerdings Brie zu dem Schluß kommen, Byron den Exotismus

4) 13. Oktober 1811 L. + J II, p. 54 - 55.
5) M. Spann: Der Exotismus in Ferdinand Freiligraths Gedichten. Marburger Diss. 1928, S. 8.
6) Brie: Exotismus der Sinne, S. 7.
7) Brie: Exotismus der Sinne, S. 7.
8) ebenda, S. 7.

abzusprechen. Da auch in der französischen Literaturforschung, der bei dem häufigen Auftreten des Exotismus in Frankreich dieser Begriff durchaus geläufig ist, nirgend diese extreme Auffassung Bries vertreten wird, so dürfte Bries Definition des Exotismus doch als zu subjektiv erscheinen. So steht beispielsweise Byrons Zugehörigkeit zu den Exotisten nach der Abhandlung Cassagnes [9] außer Zweifel. Ausdrücklich zu den Exotisten gerechnet wird Byron im Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte von Merker und Stammler.[10]

Byrons Schilderungen südländischer Natur sind zwar nicht von der ungeheueren Phantastik, wie sie Brie als Bedingung für die Zugehörigkeit zum Exotismus voraussetzt. Byrons Naturschilderungen zeigen kaum Abweichungen von der Realität. Aber dies ist ein Zug, der gerade charakteristisch ist für die romaneske Kunst Byrons, und der auch bei seiner Darstellung des Uebernatürlichen festgestellt werden kann. Byron, der die exotische Landschaft aus eigener Anschauung kennt, meidet meist geradezu Uebertreibungen gegenüber der Wirklichkeit, wie die zahlreichen Anmerkungen und Fußnoten zu seinen Dichtungen beweisen. Naturgemäß erscheinen seine Landschaftsbilder somit nicht in der grellen Farbigkeit wie die der extremen Exotisten, vor allem derjenigen, die durch Opium und Haschisch ihre Phantasie ins Ungeheuere übersteigern. Aber auch aus den Ausführungen von Cassagne geht hervor, daß die Realität den Exotismus in seinem Wesen durchaus nicht in Frage stellt, wenn er von den Exotisten sagt: „Par l'exotisme ils purent plus librement faire, selon leur goût, outré, coloré, intense, étrange même, sans que la réalité de leurs représentations en souffrît beaucoup".[11] Da wir vor allem die scharfe Kontrastierung des „Dort" mit dem „Hier" und die geringschätzige Bewertung des „Jetzt" gegenüber dem „Einst" als Kriterium für den Exotismus ansehen, so dürfte, wie die folgende Darlegung zeigen wird, Byrons Einbeziehung zu den Exotisten als gerechtfertigt erscheinen. Dies als Stellungnahme zu der prinzipiellen Frage, ob Byron als Exotist gelten kann oder nur als exotisch bezeichnet werden darf.

Im Mittelpunkt unseres Interesses aber steht nicht so sehr die Frage, ob es sich bei Byron nur um das Exotische schlechthin handelt oder um das Exotistische, den Exotismus im engeren Sinne; sondern als Gegenstand unserer Untersuchung hat vielmehr der romaneske Gehalt zu gelten. Es ist daher in erster Linie festzustellen, wie sich dieses gegebenenfalls auch nur Exotische in den Dichtungen Byrons auswirkt, da hiermit schon das Romaneske gekennzeichnet ist; denn zu den wesentlichen Formelementen des Romantischen hat auch das nur Exotische nicht zu gelten. Wo es gelegentlich bei den Romantikern auftritt, ist die Bewertung, wie gezeigt werden soll, eine von der Byrons wesentlich abweichende. Daß der Exotismus als ein Bestandteil der romanesken Kunst anzusehen ist, das betont L. Maigron,

9) vergl. Anmerkung 1, S. 9.
10) Bd. II, S. 546.
11) Cassagne, S. 405.

wenn er in dem „Le goût de l' Exotisme" betitelten Kapitel seines Werkes „Le Romantisme et les Moeurs" den Exotismus ausdrücklich als „manifestation de l'esprit romanesque" bezeichnet.[12]

Schon in seiner frühesten Jugend zeigte sich Byrons Vorliebe für den Orient in einer äußerst eifrigen, geradezu planvoll betriebenen Lektüre der Länder der aufgehenden Sonne. So hat er wahrscheinlich sogar die persischen Dichter Firdausi, Sadi und Hafiz gekannt.[13] Welch nachhaltige Wirkung Byron selbst dieser Beschäftigung mit der orientalischen Literatur und Geschichte beimißt, zeigen seine eigenen Worte: „The Turkish History was one of the first books that gave me pleasure when a child and I believe it had much influence on my subsequent wishes to visit the Levant and gave perhaps the oriental colouring which is observed in my poetry".[14] Es trieb ihn ein inneres Bedürfnis nach diesen orientalischen Stoffen. Der Exotismus lag in seiner Konstitution begründet. So ist auch seine Reise in die Mittelmeerländer und den Orient, die er im Juli des Jahres 1809 antrat, nicht zuletzt zurückzuführen auf das Verlangen, seine lange gehegten Jugendträume zu verwirklichen. Daß es sich hierbei nicht lediglich um die Bildungsreise handelte, die schon seit der Renaissance für die Söhne der englischen Aristokratie zum guten Ton gehörte, geht aus verschiedenen seiner Briefe hervor. So schreibt er schon 1808 an einen Schulfreund: „In January 1809 I shall be twenty one and in the spring of the same year proceed abroad, not on the usual Tour, but a route of a more extensive Description. What say you? are you disposed for a view of the Peloponnesus and a voyage through the Archipelago? I am merely in jest with regard to you, but very serious with regard to my own Intention which is fixed on the *Pilgrimage,* unless some political view or accident induce me to postpone it".[15] Byron weist also ausdrücklich darauf hin, daß er nicht eine Reise in herkömmlichem Sinne zu machen beabsichtige, sondern „a route of a more extensive Description". Wenn er seinem Bankier Hanson unter anderem auch utilitaristische Gründe für diese Reise angibt, so darf uns das nicht wundernehmen; aber auch ihm gegenüber betont Byron, daß er nicht die ausgetretenen Reisewege einzuschlagen gedenke: „I am determined to take a wider field than is customary with travellers".[16] Diese Aeußerungen sind ein sicheres Zeugnis dafür, daß Byron seine Reise keineswegs als Sklave der Mode seiner Zeit unternahm, sondern er wirklich von einer starken Sehnsucht nach den exotischen Ländern ergriffen war. So blieb denn auch der poetische

12) L. Maigron: Le Romantisme et les Moeurs. Paris 1910, p. 9.
13) L. Fuhrmann: Die Belesenheit des jungen Byron. Diss. Berlin 1903.
14) E. Kölbing: Siege of Corinth, Berlin 1893, S. 118 ff. mit „Turkish History" ist demnach Richard Knollers „General Historie of the Turkes 1603" gemeint.
15) 2. Februar 1808; L. + J. I, 176.
16) 18. November 1808; L. + J. I, 199.

Niederschlag dieser Reise nicht aus: unter dem unmittelbaren Eindruck der Erlebnisse in dem sonnigen Süden entstanden die beiden ersten Gesänge von „Childe Harold's Pilgrimage".

In den ersten Stanzen dieser Versromanze schon kommt die Sehnsucht nach den Glutländern des Orients zum Ausdruck. Dort, wo die Sonne glühend heiß brennt, in den „scorching climes"[17] sucht er Erfüllung seiner Wünsche. Den Aequator will er überschreiten und die Länder der Heiden durchqueren.[18] Auch seine Briefe, die in diesem Kapitel zum Nachweis von Byrons Exotismus in besonders ausgiebiger Weise herangezogen werden sollen, beweisen, daß er ursprünglich allen Ernstes beabsichtigte, seine Reise bis nach Persien und Indien auszudehnen.[19] Finanzielle Schwierigkeiten waren es, an denen die Ausführung dieses Planes scheiterte. Wie für manche andere Exotisten, so vermögen auch für Byron schon die Mittelmeerländer das Verlangen nach Farbenprächtigem und Duftendem zu befriedigen. Byron ist eben kein so extremer Exotist wie etwa der Südfranzose Théophile Gautier, der, am Fuße der Pyrenäen (in Tarbes) geboren, auf die Reize, die Italien und Spanien dem Nord- und Mitteleuropäer bieten, nicht reagiert und alles haßt, was ihn an europäische Bürgerlichkeit erinnert. Byrons Sinnesempfindungen aber erfahren schon eine wesentliche Steigerung in Italien und Portugal mit ihrem im Vergleich zu Mittel- und besonders Nordeuropa buntleuchtendem Lokalkolorit und vor allem auch in Spanien, das ja als altes Land der Mauren als halb orientalisch gelten darf.

Schon der erste Blick in portugiesisches Land, der sich Byrons südlandsdurstigem Auge darbietet, versetzt ihn in Entzücken:[20] die Ufer des Tajo prangen in üppiger Fruchtbarkeit, die Luft ist erfüllt von dem Wohlgeruch der duftenden Früchte.[21] Ganz überwältigend ist die Schönheit des in der Ferne auftauchenden Lissabon. Paradiesisch schön erscheint die Umgebung des am Abhang des Gebirges gelegenen Städtchens Cintra. Es ist ein unbeschreiblich schöner Anblick, zu schön, als daß ihn ein Maler auch nur annähernd im Bilde wiedergeben oder ein Dichter ihn schildern könnte. Alles erstrahlt in einem Glanze, der die Augen des Durchschnittseuropäers des Nordens blendet. Aber Byron schließt seine Augen nicht vor dieser grellen Licht- und Farbenfülle, nein, er kann vielmehr seinen Blick nicht abwenden von der buntleuchtenden Farbenpracht dieser Landschaft: weiße Korkeichen, die blaue Flut des Meeres, goldgelbe Orangen, aus saftig grünem Gezweig hervorleuchtend, und Weinreben auf den Höhen.[22] „The village of Cintra is the most beautiful in

17) Ch. H. I, St. 6, 7; vergl. auch Ch. H. III, St. 13,3 „glowing clime".
18) Ch. H. I, St. 11, 9.
19) vergl. Brief an seine Mutter vom 7. Oktober 1808: L. + J. I, 193; an Dallas vom 7. Sept. 1810; L. + J. II, 27; an Hanson vom 18. Nov. 1808, L. + J. I, 199.
20) Ch. H. I, St. 14.
21) ebenda I, St. 15.
22) Ch. H. I, St. 16—20.

the world," schreibt Byron seiner Mutter. Eine Stelle desselben Briefes ist geeignet, die Echtheit von Byrons Exotismus zu kennzeichnen: „But, in sober sadness," heißt es hier, „any thing is better than England, and I am infinitely amused with my pilgrimage".[23] Byron kontrastiert also hier die nüchterne Traurigkeit Englands mit der farbenprächtigen Landschaft Portugals. Wenn er ferner im zweiten Gesang des „Childe Harold" von den Ländern des Nordens als „Northern climes abhorred" spricht[24], so tritt die geringschätzige Wertung des „Hier" gegenüber dem „Dort" aufs deutlichste zutage.

Prunkvolle Klöster krönen die Berge Portugals, fruchtschwangere Gärten sind die Täler.[25] Während Byron die Betrachtung der südländischen Natur in Italien gegenüber der Schilderung des buntbewegten Treibens der Südländer zurücktreten läßt, finden die östlichen Mittelmeerlandschaften eingehendere Darstellung, besonders soweit sie schon typisch orientalisches Gepräge zeigen. Für die bezaubernde Stimmung einer südländischen Nacht ist charakteristisch in Italien das Kolosseum im Mondschein; in dem reinen azurnen Dunkel einer italienischen Nacht scheint auch der Mond heller als im dunstigen Norden: hell, wie von Fakeln ausgehend, flutet das Licht des Mondes in sprechenden Farben über das Monument.[26] Besonderen Reiz haben für Byrons Auge die hellen, heiteren und klaren Farben. So empfindet er es als einen besonders schönen Anblick, wie in den Bergen Albaniens unter einem Himmel von reinstem Blau die weißen Mauern des Klosters Zitza hervorblinken.[27] Griechenland mit seinen immergrünen Tälern, seinem blauen Himmel, seinen Olivenhainen und seinem duftenden Honig ist für Byron das gelobte Land.

Mit seiner Reise in die Mittelmeerländer findet Byrons Sehnsucht nach dem sonnigen Süden aber durchaus nicht ihre endgültige Erfüllung, und gerade hierin zeigt sich auch wieder die Echtheit seines Exotismus. Infolge Erschöpfung seiner Geldmittel muß er seinen anfänglichen Plan, Persien und Indien zu besuchen, aufgeben. So kehrt er unbefriedigt nach England zurück und schreibt von dem heimwärts fahrenden Schiff aus: „- - when I have a little repaired my irraparable affairs, away I shall march, either to campaign in Spain, or back again to the East where I can at least have cloudless skies - -."[28] Schon auf der Heimreise selbst hat er wiederholt berichtet, wie wenig Lust er zur Rückkehr verspüre.[29] Ja er dachte sogar daran, sein ganzes späteres Leben in dem Lande des „delicious climate"[30] zu ver-

23) 16. Juli 1809, L. + J. I, 233.
24) Ch. H. II, St. 15, 9.
25) Ch. H. I, 29—30.
26) Ch. H. IV, St. 128—129.
27) Ch. H. II, St. 48.
28) 29 Juni 1811, L + J. I, p. 316.
29) vergl. 12 Nov. 1809, L. + J. I, p 256; 25 Juli 1810, L. + J. I, p. 289; 25 Juni 1811, L. + J. I, 311.
30) 28 Febr. 1811, L. + J. I, 310.

bringen und die Odysseusinsel Ithaka käuflich zu erwerben.[31] So kann es uns nicht wundernehmen, daß er, kaum zu Hause angekommen, seiner Schwester schreibt: "- - - I am heartily sick of your climate and every thing it rains upon - - -. I shall return to my friends, the Turks".[32] Welch ein Gegensatz zeigt so Byrons Verabscheuung des englischen Klimas mit seinem bewölkten Himmel, seiner dunstigen, nebelbeladenen Atmosphäre und seinen häufigen Regen gegenüber Wordsworths ausgesprochener Vorliebe für die Nebellandschaft des nördlichen Seedistrikts! Wordsworth schätzt sich geradezu glücklich, in einem Lande der Nebel und Wolken zu leben. Er empfindet umgekehrt den blauen Himmel der Länder des Südens als ausdruckslos und nichtssagend.

Zu Anfang des Jahres 1812 teilt Byron einem Freund seinen festen Entschluß mit: „In the spring of 1813 I shall leave England for ever. - - - Neither my habits nor constitution are improved by your customs or your climate. I shall find employment in making myself a good Oriental scholar. I shall retain a mansion in one of the fairest islands, and retrace, at intervals, the most interesting portions of the East."[33] Diese Briefstellen, die sich leicht häufen ließen, zeigen zur Genüge, daß der sonnige Süden nicht nur vorübergehend eine starke Anziehungskraft auf den Dichter ausübte oder es sich bei ihm lediglich um eine Liebhaberei für das Südländische und Orientalische handelte, sondern daß er in seinem innersten Wesen sich mit den Ländern der Sonne verwachsen fühlte. Aber seine finanzielle Lage gestaltete sich so ungünstig, daß er vorläufig auf die Ausführung seines Vorhabens verzichten mußte, ohne aber seine Reisepläne jemals aus dem Auge zu verlieren. So suchte er im Geiste Zuflucht in den Ländern seiner Sehnsucht, indem er die griechisch-türkischen Verserzählungen dichtete.

Gleich die Eingangsverse der ersten dieser Dichtungen, des „Giaour", sind ein Panegyrikus auf die Schönheit der Landschaft Griechenlands. Es ist Kap Colonna, das er hier verherrlicht, und das er schon im „Childe Harold" (Canto II, St. 86) besungen hatte:

„Fair clime! where every season smiles
Benignant o'er those blesséd isles,
Which, seen from far Colonna's height,
Make glad the heart that hails the sight,
And lend to loneliness delight.
There mildly dimpling, Ocean's cheek
Reflects the tints of many a peak
Caught by the laughing tides that lave
These Edens of the eastern wave."[34]

31) 4 Okt. 1810, L. + J. I. 305.
32) 21. Aug. 1811, L. + J. 332–333.
33) 16. Febr. 1812, L. + J. II, p. 100.
34) The Giaour, Z. 7 ff.

Hier erheitert eine ewig lachende Jahreszeit das Herz, hier tragen sanfte Winde süßen Blütenduft herbei von Rosen, die kein rauher Wind, kein eisiger Schnee wie im kalten Winter des Nordens in ihrer Blütenpracht zerstört. In der sommerlichen Blumenlandschaft lassen Nachtigallen ihren bezaubernden Gesang erschallen, schattige Grotten laden die Liebenden ein, und alles überwölkt ein lachender Himmel von klarstem Blau.[35] Hier geht keine Sinnesempfindung leer aus. Hier bietet sich auch den empfindlichsten Sinnen etwas Duftenderes, Farbigeres und bezaubernder Klingendes, als es die Länder des Nordens zu gewähren vermöchten. Obwohl nur in Form einer Allegorie und infolgedessen etwas geschwächt in der exotistischen Wirkung, so doch in Uebereinstimmung mit dem Milieu fügt sich der farbenprächtige Kaschmirschmetterling gut ein in das smaragdfarbene Bild der Orientlandschaft.[36]

Dieselben Reize für die feinste Erregbarkeit der Sinne wie im Giaour vermittelt die Einführungsszene zu der „Bride of Abydos". Auch dies ist wieder eine türkische Erzählung: „ - - Turkish as before - for I can't empty my head of the East - - - : The scene is in the Hellespont - a favorite séjour of mine - - -,[37] schreibt er an Miss Milbanke, seine spätere Gattin. Der Dichter versetzt uns in eine orientalische Landschaft von einer Schönheit, die die Sinne gefangen nehmen muß. Zwar zeigen einige Stellen, vor allem die einführenden Worte in ihrer eigentümlichen Frage: „Know ye the land?", unverkennbare Anklänge an Goethes Mignonlied im Wilhelm Meister. Ganz abgesehen von dem exotistisch-romanesken Lebensgefühl der Menschen in Byrons Dichtung, von dem noch die Rede sein wird, beschränkt sich aber diese Aehnlichkeit in der Hauptsache auf die ersten Verszeilen, tritt doch das exotistische Moment in dem Goetheschen Lied gegenüber Byrons Gedicht ganz zurück und findet sich nur in der ersten Strophe angedeutet, da der Schwerpunkt im Mignonlied gar nicht in der Landschafsschilderung als solcher liegt, die Byron gerade mit der Intensität ihrer reizsamen Wirkung auf die Sinnesempfindungen in den Vordergrund stellt. Byron steigert nicht nur durch den Reichtum des Materials die Intensität des Reizes auf die einzelne Sinnesempfindung, sondern er setzt augenblicklich alle Sinne in lebhafteste Spannung und Tätigkeit. Es arbeiten nicht nur die Nerven eines Sinnes, sondern die Nerven aller Sinne treten in ihrer Totalität in Aktion. Es wird nicht nur eine qualitative, sondern es wird auch gleichzeitig eine quantitative Wirkung erzielt. Wie steigert Byron gegenüber Goethe allein die Eindrücke auf den Gesichtssinn: Zypressen, Myrthen, Zedern, Weinstock, Blumen, vor allem Rosen, Zitronen, Oliven, die Farben der Erde und des Himmels und der Purpur des Meeres bieten in ihrer ungeheueren Fülle dem Auge die

35) The Giaour, Z. 16 ff.
36) The Giaour, Z. 388 ff.
37) 29. Nov. 1813, L. + J. III, 407.

stärksten Reize! Ein sanfter Zephir streift uns leicht fächelnd, und gesättigt von Blütenduft bringt er gleichzeitig dem Geruchssinn stärkste Anregung. Der liebliche Gesang der Nachtigall erfreut das Ohr. Eine eigentliche Synästhesie aber liegt nicht vor, wie sich diese überhaupt bei Byron nur in ganz vereinzelten Fällen findet[38] im Gegensatz zu den wahren Romantikern, wie es ihr Prinzip der Synthese von Wort, Ton und Farbe nahelegt. Byron aber findet bei der eruptiven Leidenschaftlichkeit seines Schaffens nicht die Ruhe zu einer solchen Synthese, die zumeist erst in dem Zustand einer gewissen Abgeklärtheit und Distanz von den unmittelbaren Eindrücken sich zu vollziehen vermag. In Byrons Versen tritt zwar die Kontrastierung des „Dort" mit dem „Hier" nicht äußerlich in Erscheinung, aber in Wirklichkeit haben wir es hier doch mit nicht ausgeführten Kontrastvergleichen zu tun, wird doch ausdrücklich betont, daß hier die Blütezeit der Blumen ewig währt, alles in ewigem Glanze erstrahlt und der Gesang der Nachtigall nie verstummt. Der Preis des sonnigen Südlandklimas gipfelt in den Worten:

„'Tis the clime of the East
- 'tis the land of the Sun -.[39]"

Diese südliche Landschaft in all ihren Erscheinungen entfaltet eine außerordentliche Ueppigkeit und einen gewaltigen Formenreichtum, was Byron sprachlich durch die Häufung der Superlative treffend zum Ausdruck bringt.

Selbst das Meer erstrahlt im Süden in höherem Farbenglanze als im Norden. Wenn die Strahlen der glühenden Sonne fast senkrecht auf die glatte Wasserfläche fallen, so leuchtet der Spiegel des Wassers in purpurner Pracht.[40] In der Dunkelheit der Nacht oder im Schatten der hohen Felswände des Ufers sprühen bei jedem Ruderschlag auf den Wogen phosphorisch smaragdene Lichter auf.[41]

In scharfen Kontrast zum Norden stellt Byron den Untergang der Sonne im Süden. Es ist kein langsames Erblassen der Lichtfülle, kein allmählicher Uebergang in ein nebelhaftes Halbdunkel:

„Not, as in Northern climes, obscurely bright,
But one unclouded blaze of living light"![42]

In flammender Leuchtkraft versinkt der Feuerball hinter Delphis felsigen Gipfeln. Und nun taucht eine andere Lichtquelle auf. Der Mond zeigt sich über dem Hymettos. Die Helligkeit dieses Mondlichtes wird nachdrücklich betont:

„No murky vapour, herald of the storm,
Hides her fair face, nor girds her glowing form",[43] wie es

38) vergl. E. v. Siebold: Synästhesien in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts, Engl. Studien 53, 1919, p. 260 ff.
39) Br. of Ab. Canto I, I, Z. 16.
40) Br. of Ab., Canto I, I, Z. 13, und Isld. I, I, 15.
41) The Corsair, Canto I, XVII, Z. 571—72.
42) ebenda, Canto III, I, Z. 1171—72.
43) ebenda, Canto III, I, Z. 1203—04.

für den Mondschein im trüben England charakteristisch ist, sondern in dem glühenden Licht des Mondes erstrahlt hier im Süden die ganze Landschaft: die weißen Säulen erscheinen in ihrem vollen Glanz, hell und klar treten die Kiosktürme in ihren frohen und heiteren Farben hervor. Ueber Minaretts, Moscheen und Tempel ergießt sich das Mondlicht und beleuchtet hell die dunklen Zypressen, Olivenhaine und Palmen.

Im „Lara" fehlt das orientalische Kolorit. Der Ort der Handlung ist unbestimmt gelassen. Aber auch diese Dichtung durchzieht ein Gefühl der Orientsehnsucht. Wie Byron das trübselige England verabscheut, so haßt auch Lara seine Heimat. In seiner Jugend ist er ausgezogen in das Land der Sonne, und nach seiner Rückkehr ins Vaterland gedenkt er mit Wehmut vergangener Zeiten:

„Such scene reminded him of other days,
Of skies more cloudless, moons of purer blaze - -"[44]

Es ist das Land, wo die Sterne heller glänzen,[45] und wo ein feuriges Klima herrscht.[46] Und selbst noch sterbend zeigt Lara, wie von Heimweh ergriffen und Kaled dorthin zurückweisend, mit der Hand nach Osten, dem Land der aufgehenden Sonne.

Wie tief Byron in seinem innersten Wesen sich in den Ländern des Südens verwurzelt fühlte, geht aus einem Brief an Thomas Moore hervor: „With those countries, and events connected with them, all my really poetical feelings begin and end."[47] Als sich Byron dann zu Anfang des Jahres 1816 von seiner Frau für immer trennte, konnte er seinem Sehnsuchtstrieb nach dem Süden ungehemmt nachgeben: er reiste unvermittelt über die Schweiz nach Italien. Vergleichen wir dieses heiße Verlangen nach dem Süden mit Wordsworths Stellung zu der südlichen Welt, so zeigt sich uns gerade das entgegengesetzte Verhalten. Wordsworth verschließt sich diesen Ländern nicht etwa aus Unkenntnis; nein, auch er hat Italien gesehen. Aber er kann an der italienischen Landschaft keinen Gefallen finden, sie war ihm wesensfremd, und so flüchtete er zurück in die dunstige Landschaft seiner englischen Heimat. Derart ablehnend verhalten sich nun zwar die anderen Romantiker gegenüber der schönen Fremde nicht. Die Brüder Schlegel, Novalis und Görres wiesen sogar auf die Fruchtbarkeit einer Durchdringung und Vertiefung des Abendländischen mit dem morgenländischen Wesen hin. Es war ihnen auch hier um eine Art Synthese zu tun, in dem Sinne wie auch Goethe im „Westöstlichen Divan" den Leitsatz aufgestellt hat: „Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen."[48] Manche der Romantiker fühlen sich zwar von dem Süden angezogen, sehen aber in seiner Schönheit

44) Lara, Canto I, X, Z. 175 ff.
45) ebenda, Canto I, XXV, Z. 513.
46) ebenda, Canto I, XXVII, Z. 581.
47) 8. März 1816, L + J. III, 274.
48) Weimarer Ausgb. Bd. VI, S. 276.

gleichzeitig das Symbol für alles Gefährliche und Verderbliche. Denken wir an Eichendorffs Wanderer, dem „die schöne Fremde log!“[49] Der Sehnsucht der Exotisten nach dem schönen Süden stellt Eichendorff das Heimweh nach dem nordischen Vaterland gegenüber, wird doch in seinem Roman „Dichter und ihre Gesellen“ die dringende Mahnung ausgesprochen: „Hüt dich wohl, es ist ein wunderbares Lied in dem Waldesrauschen unsrer heimatlichen Berge: wo du auch seiest, es findet dich doch einmal wieder.“[50] Das wahre Verhältnis des Romantikers zu der „schönen Fremde“ und dem „heimischen Nord“ aber charakterisieren Ricarda Huchs folgende Worte: „So wenig aber wie der Süden stillt der Norden die Sehnsucht des Romantikers, für welche es charakteristisch ist, daß halb bewußt, halb unbewußt das Heimweh nach einem nicht irdischen Hafen in ihr mitklingt.“[51] Es ist eben die Sehnsucht des echten Romantikers nach einer „transzendentalen“ Heimat.

Byrons Sehnsucht ist hingegen ganz auf das Diesseits gerichtet, die Freuden der empirischen, und zwar besonders der südländischen Welt. Für die Schönheiten der mitteleuropäischen Landschaft, soweit es sich nicht um die ausgesprochen „romaneske“ Landschaft handelt, von der noch die Rede sein wird, hat Byron auch nicht das geringste Verständnis. Es erscheint ihm geradezu unbegreiflich, wie man ihm nur nach Venedig eine Einladung für Holstein schicken kann: „It was odd enough to receive an invitation to pass the summer in Holstein, while in Italy . . . . . Why then did the Cimbri and Teutones emigrate?“[52]

Der beste Beweis dafür, daß Byrons Vorliebe für die exotischen Länder nicht nur eine vorübergehende Erscheinung war, ist seine letzte Verserzählung „The Island“, die fast anderthalb Jahrzehnte nach seinen ersten poetischen Schilderungen südländischer Natur entstand (1823), und in der er uns auf eine der Südseeinseln versetzt. Hier ist geradezu das Paradies exotistischer Dichterträume:

„The gushing fruits that nature gave untilled;
The wood without a path - but where they willed;
The field o'er which promiscuous Plenty poured
Her horn; the equal land without a lord;
The wish - which ages have not yet subdued
In man - to have no master save his mood;
The earth, whose mine was on its face, unsold,
The glowing sun and produce all its gold;
The Freedom which can call each grot a home;
The general garden, where all steps may roam,
Where Nature owns a nation as her child,
Exulting in the enjoyment of the wild.“[53]

49) Ricarda Huch: Ausbreitung und Verfall der Romantik. 2. Auflage 1908, S. 42.
50) Ebenda, S. 39.
51) Ebenda, S. 43.
52) Detached Thoughts. L + J. V, 426.
53) Isld. Canto I, II, Z. 33 ff.

Wer dieses paradiesische Eiland einmal mit eigenen Auge gesehen hat, den zieht es mit einer unwiderstehlichen Gewal dorthin zurück. So meutert die Besatzung des Schiffs, das ebe diese glückselige Insel verlassen hat und in den kalten Norde zurückkehrt. Diese nordländischen Seeleute locken die Freude eines ungebundenen Lebens auf dieser Insel. Nickende Palm wipfel, laue Lüfte, balsamischer Duft empfangen den Fremdling.[54] Hier spendet eine üppige Natur alles, was das Herz begehrt

„The palm, the loftiest Dryad of the woods,
Within whose bosom infant Bacchus broods,
While eagles scarce build higher than the crest
Which shadows o'er the vineyard in her breast;
The Cava feast, the Yam, the Cocoa's root,
Which bears at once the cup, and milk, and fruit;
The Bread-tree, which, without the ploughshare, yields
The unreaped harvest of unfurrowed fields,
And bakes its unadulterated loaves
Without a furnace in unpurchased groves,
And flings off famine from its fertile breast,
A priceless market for the gathering guest;-"[55]

Welch ein Gegensatz zu dem durch starren Zwang gefesselten Leben europäischer Zivilisation bieten die Reichtüme dieser Insel:

„These, with the luxuries of seas and woods,
The airy joys of social solitudes,
Tamed each rude wanderer to the sympathies
Of those who were more happy, if less wise,
Did more than Europe's discipline had done,
And civilised Civilisation's son!"[56]

Wenn auf dieser Südseeinsel zur Mittagszeit die glühende Sonne am Tropenhimmel strahlt, laden kühle, von den Woger des Meeres umspülte Grotten die Liebenden ein. In ihrem friedlichen Glück werden sie von keinen dröhnenden Glocken aufgescheucht, den Glocken, die im Abendland dem Menschen seine Zeiteinteilung vorschreiben, und deren dumpfe Klänge ihn an sein eigenes Grabgeläute erinnern. Hier im Inselparadies deuten nur Steigen und Fallen der Fluten oder die Sonne die Tageszeit an, die an jedem Morgen wieder in ungeschwächter Kraft leuchtet und an keine Vergänglichkeit mahnt. Welch ein Sonnenuntergang entzückt hier das Auge!

„The broad Sun set, but not with lingering sweep,
As in the North he mellows o'er the deep;
But fiery, full, and fierce, as if he left
The World for ever, earth of light bereft,
Plunged with red forehead down along the wave,
As dives a hero headlong to his grave."[57]

---

54) Isld. Canto II, VI, Z. 107 ff.
55) Isld. Canto II, XI, Z. 254 ff.
56) Ebda. Z. 266 ff.
57) Isld., Canto II, XV, Z. 360 ff.

Hier ist also der Kontrast des Südens mit dem Norden besonders scharf ausgesprochen. Nicht zögernd nähert sich die Sonne träge dem Horizont, wie im Norden, hier fällt der Sonnenball wie eine Leuchtkugel vom Himmel ins Meer.

So hat uns Byron in glanzvollen und farbenreichen Bildern die exotische Landschaft in ihrer maßlosen Pracht geschildert und ihre Schönheit in scharfen Kontrast gestellt mit der schalen Farblosigkeit und düsteren Oedenei des Nordens. Aber Byrons Vorliebe für das Exotische beschränkt sich nicht auf die Landschaftsschilderung. Ganz besonders großes Interesse hat er der Darstellung des Menschen dieser südlichen Welt entgegengebracht. Mit Vorliebe läßt er das bunte Leben und Treiben des Südländers sich abspielen in einer buntfarbigen Landschaft, auf diese Weise die Buntheit des Gesamtkolorits bis zum Uebermaß steigernd.

Wie Byron in seinem heißen Verlangen nach Steigerung der Sinnesempfindungen durch die farbenprächtige, duftende Landschaft des Südens sich unwiderstehlich angezogen fühlte, so empfand er auch mit ihren Bewohnern eine innere Wesensverwandtschaft. In seinem Tagebuch vermerkt er 1821 mit merkbarer innerer Befriedigung: An Italian (the younger Count Ruota) writing to Ravenna to his friend at Rome in 1820 says of me, by way of compliment, that in society no one would take me for an Englishman, though he believes that I am English at bottom - my manners were so different. „This he meant as a grand eulogy, and I accept it as such.“[58] Ja Byron fühlte sich geradezu blutsverwandt mit den Südländern, wenn er in den „Stanzas to the Po“ von sich sagt:

„My blood is all meridian: were it not,
I had not left my clime, ...“[59]

So gefällt sich Byron in der Schilderung der Heißblütigkeit und Wildheit der Spanier. Das spanische Land ist besät mit rohgeschnitzten Kreuzen, den Zeugen blutiger Taten; denn an jeder dieser Stellen hat ein Mensch, von des Mörders Messer getroffen, sein Leben lassen müssen.[60] Hier hält jeder den scharfen Dolch im Gewande verborgen.[61] Es herrscht ewiger Guerillakrieg. Bei den geringsten Anlässen greift der heißblütige Spanier zum Messer.[62] „War even to the knife!“ ist die Losung.[63] Blutrausch und unersättliches Verlangen nach Aufregendem, die Sinne bis aufs höchste Aufpeitschendem hat die Stierkämpfe zu den Nationalschauspielen des Landes gemacht. Eine nach Tausenden zählende Menge füllt schon lange vor Beginn des blutigen Schauspiels bis auf den letzten Platz den Zirkus.[64] Vor den Augen der Zuschauer entfaltet sich ein Schaugepränge erlesenster

58) Detached Thoughts, Nr. 85, L. + J. V, 452.
59) Poetry, IV, p. 547, St. 12.
60) Ch. H. I, St. 21.
61) Ch. H. I, St. 50.
62) Ch. H. I, St. 80.
63) Ch. H. I, St. 86.
64) Ch. H. I, St. 72.

Art. Mit merklichem Wohlgefallen wird der Einzug der Stierkämpfer auf ihren prächtigen Rossen geschildert. Jedes einzelne Stück der prunktvollen Kleidung der Matadore wird beschrieben. Mit größter Spannung wird der Verlauf des Kampfes bis in seine kleinsten Bewegungen verfolgt. Ein gewaltiges Triumphgeschrei erschallt, als der aus vielen Wunden blutende, von Pfeilen starrende Stier tot zusammenbricht.[65] Es ist das Pompöse, Buntfarbige, Wilde und vor allem Blutrünstige, das Spaniens heißblütige Menschen in Ekstase versetzt.

So lebendig uns Byron diese Charakteristika spanischen Lebensgefühls veranschaulicht, so zeigt sich doch in der Betrachtung, die der Schilderung dieses Schauspiels folgt, ein gewisser Bruch in seinem Exotismus, wenn er dieses Stiergefecht, das er vorher in geradezu hinreissender Weise geschildert und damit auch seiner eigenen Freude hieran Ausdruck gegeben hat, nunmehr als „ungentle", als roh hinstellt und einer scharfen Kritik unterzieht. In ähnlicher Weise erleidet auch an einigen anderen Stellen im „Childe Harold" der Exotismus in seiner Intensität eine Schwächung. Es ist dies in erster Linie in Zusammenhang zu bringen mit dem Umschlagen der Stimmung, dem romanesken Schwanken zwischen Heiterkeit und Melancholie. Aber durch derartige Störungen wird die buntfarbige Bilderfolge zumeist nur kurz unterbrochen, sodaß der Gesamteindruck des Exotischen und Buntbewegten kaum beeinträchtigt wird.

Regstes Leben und Treiben in orientalischer Buntheit herrscht am Hofe Ali Paschas. Schon von ferne grüssen den Ankömmling die am Nachthimmel weithin leuchtenden Minaretts, jene Wahrzeichen orientalischen Geistes. Und in welch einer Farbenpracht und Buntheit entfaltet sich erst in der Pascharesidenz selbst die Wunderwelt des Orients: der Harem, die Prunkbauten des Paschas, inmitten all der maßlosen Pracht der Herrscher selbst, Sklaven, Eunuchen, Soldaten, Gäste und Derwische sich im Hofe in sinnverwirrendem Gemenge drängend! Wohin das Auge blickt, dasselbe bunte Bild: kampfgeschirrte Rosse mit kostbaren Prachtdecken geschmückt, Tataren mit ihren hohen Mützen, Türken, Griechen, Albanesen und selbst Mohren, eine wahre Völkerschau! Dumpfe Kriegstrommeln dröhnen! Der Dichter kann sich nicht genug tun, das buntfarbige Schaugepränge zu schildern: die Albanesen, den Kopf mit einem Schal umschlungen, mit ihrem langen, bis zu den Knien reichenden Wams, ihren reichverzierten Prunkwaffen, die Gewänder goldbestickt; Mazedonier mit purpurroten Schärpen, türkische Seesoldaten der Leibwache mit seltsamen Kappen und krummen Türkenschwertern, Griechen und dunkelhäutige Nubier.

Einen wie großen Gefallen Byron an der Buntheit einer solchen Maskerade fand und wie stark er mit diesem südländischen Geschmack sympathisierte, kommt darin zum Ausdruck, daß er auf seiner Griechenlandreise selbst das griechische Nationalkostüm

65) Ch. H. I, St. 73—79.

trug und sich später auch in albanesischer Kleidung malen ließ. Dieses Oelgemälde von Thomas Phillips zeigt ihn uns als albanesischen Großen, in einem ganz mit Gold verbrämten Gewande, den Kopf bedeckt mit dem buntfarbigen Turban, die Hand posenhaft auf den Ledergürtel gelegt, in dem Pistole und Dolch stecken. Posenhaft wie dieses Bildnis war sein ganzes Wesen. Auch hierin glich er dem Südländer, der immer umherschielt, ob er auch bewundert wird, der sich theatralisch gibt, und oft eine besondere Vorliebe für kitschigen Prunk zeigt, mehr Mensch des schönen Scheins als des echten Seins. Byrons südländische Wesensart fällt auf Schritt und Tritt in die Augen. Denken wir daran, wie unangenehm seine „flippancy" von seiner Umgebung empfunden wurde![66] In seinen Gesprächen war er zwar vorübergehend interessant, aber auf ernsthafte Erörterungen pflegte er nur ungern einzugehen. Von maßloser, fast femininer Eitelkeit war er andererseits von ausserordentlicher Wildheit, spricht er doch selbst von seinem „violent paroxysmus of rage."[67] So fühlte er sich heimisch bei den wilden Albanesen mit ihrem tödlichen Zorn,[68] heimischer als in seiner Heimat England, denn diese Halbwilden sind in ihrer Gastfreundschaft und Aufrichtigkeit doch „bessre Menschen" als die puritanischen Briten.[69] Und gerade in diesem Werturteil zeigt sich wieder die exotistische Einstellung. Es berauscht sich an dem aufregenden, von wildem Gesang begleiteten Waffentanz der Sulioten, die von unversöhnlicher Rache, von Blut singen, Piraten, die den blassen (!) Franken in die Sklaverei führen.

In höchstem Maße erregte Byrons Bewunderung die Persönlichkeit Ali Paschas. In dem mit Marmorfliesen belegten Pavillon, an dessen Wänden nach orientalischer Art schwellende Kissen zur Ruhe einladen, und in dessen Mitte eine Fontaine sprudelt, finden wir den weißbärtigen Pascha mit würdevoller Miene sitzen. Es ist der orientalische Despot, leidenschaftlich, trotz seines Alters, und grausam, wild und blutgierig wie ein Tiger.[70] Mit blutiger Hand beherrscht er das Volk.[71] Dieser „Mohammedanische Bonaparte" machte den tiefsten Eindruck auf Byron, fühlte sich Byron doch selbst als Herrenmensch; zwar war er nicht von despotischer Grausamkeit, doch auch nicht frei von einer zuweilen an Brutalität grenzenden Härte; denken wir an die rücksichtslose Behandlung, die er Allegras Mutter zuteil werden ließ! Von diesem Herrenstandpunkte aus verachtete er auch die Dichter der Seeschule, die gerade das Schlichte und Einfache zum Gegenstand ihrer Kunst machten. So nennt er Wordsworth einen Schriftsteller für „the nursery

66) Lady Blessington, Conversations. p. 4.
67) Lady Blessington, p 127.
68) Ch. H. II, St. 65.
69) Ch H. II, St. 66.
70) Ch. H. I, St. 62 ff.
71) Ch. H. II, St 47.

masters and misses", der, besonders seitdem er Steuereinnehmer geworden sei, nur noch über „asses and waggoners" reimen könne.[72] Während die Romantiker mit Liebe an ihrem Vaterlande hingen, reizte Byron die despotische Macht eines orientalischen Herrschers, und sein sehnlichster Wunsch war es wohl, selbst ein solches Paschaleben auf Ithaka, Naxos oder in Südamerika führen zu können.

Dieselbe östliche Pracht, derselbe grausame Despotismus wie am Hofe Ali Paschas findet sich in der „Bride of Abydos". Gleich der Eingang dieser Dichtung zeigt uns den Pascha Giaffir, in seinem Divan sitzend, von vielen Sklaven umgeben, die auf seinen Wunsch harren. Schon in diesem ersten Szenenbild wird uns der Despot in seiner ganzen Brutalität gezeigt, zornentbrannt kurze Befehle erteilend. Es herrscht blinder Gehorsam. „Pascha! to hear is to obey", ist die einzige unterwürfige Erwiderung;[73] denn das „Woe to the head!"[74] ihres Herrn klingt den Sklaven in den Ohren. Jedem seiner Befehle fügt Giaffir, seine Allgewalt hervorkehrend, die Todesdrohung „of thine own head take heed"[75] hinzu, oder er weist warnend auf den Bogen mit den Worten: „Thou see'st yon bow - it hath a string!"[76] Es ist die Schärfe des Kontrastes: hier despotischer Uebermensch, hier armseliger Sklave, die maßlose Uebersteigerung gegenüber den europäischen Begriffen von Herr und Untergebenem, woran Byron Wohlgefallen findet. Giaffirs Grausamkeit kennt keine Grenzen, hat er doch seinen eigenen Bruder durch Gift umbringen lassen. Byron schildert den Orient in seiner ganzen Wildheit. Denken wir an die grausamen Sitten der Erdrosselung widerspenstiger Paschas durch die seidene Schnur[77] und die Ertränkung von untreuen Frauen in einem Sack!

Neben diesem Despotismus gelangt aber auch die andere Seite orientalischer Maßlosigkeit zur Darstellung: die gewaltige Prachtliebe und das unersättliche Verlangen nach gesteigerten Sinneseindrücken. Mit wohlriechendem Persischen Rosenöl werden alle Gemächer besprengt, mit bunten Bildern sind die Wände und Dächer bemalt, und kostbare Marmorfliese bedecken die Flure.[78] Welch einen Anblick von geradezu sinnbetörender Buntheit gewährt Zuleikas Gemach! Dieser Raum ist ein wahres Raritätenkabinett exotischer Requisiten: seidene Ruhebetten, nach Ambra duftende Bernsteinperlen, ein mit Smaragden besetztes und Schriftzeichen verziertes Amulett, ein türkischer Rosenkranz, ein mit farbigen Bildern geschmückter Koran, bunte Märchenbücher, eine Laute, blühende Blumen in chinesischen Vasen, prächtige Teppiche aus Iran, alles dies in einem parfüm-

72) Medwin, Th.: Conversations of Lord Byron. London 1825, p. 25--26.
73) Br. of Ab., Canto I, III, Z. 44.
74) Ebda. Canto I, III, Z. 38.
75) Ebda. Cto. I, IV, Z. 102.
76) Ebda. Z. 104.
77) Ebda. Cto. I, VII, Z. 211.
78) Br. of Ab. Cto. I, X, 270 ff.

geschwängerten Prunkgemach im gedämpften Schimmer einer goldenen Lampe. Hier bietet Byron den Sinnen die nur denkbar mannigfaltigsten Reize. Er berauscht sich an einer Fülle fremder Namen von seltsamem Klange. Aber nicht nur hier, auch an vielen anderen Stellen, tritt diese große Vorliebe für fremdklingende Wörter stark in Erscheinung, ja häufig sogar in einem Maße, daß es geradezu als Manier wirkt, wie sie denn auch Thackeray in seinem „Book of Snobs" in treffender Satire geisselt. Diese häufige Verwendung fremder Namen ist geradezu ein Charakteristikum der romanesken Dichter. Denken wir vor allem an Scott, der sie vornehmlich zur Erzielung einer Art Wortzauber verwendet! Eine Häufung von Völkern und Namen aus aller Herren Länder und Zeiten bringt Byron in „The Island". Es werden hier genannt: der Araber Ismael, Kaziken aus Chili, Griechen, der Mongole Tamerlan und Nero, jene Lieblinge der Exotisten.[79] Aber schon gleich darauf wendet er sich an den Leser, dem des Dichters Vergleiche wohl übertrieben scheinen möchten. Hier zeigt sich aber Byron wieder als Realist, der die Uebertreibung nicht schätzt, und der nichts mehr fürchtet als Kritiker, die ihm Verstöße seiner Schilderungen gegen die Wirklichkeit zum Vorwurf machen. Auf diese Weise erfährt allerdings Byrons Exotismus eine erhebliche Einschränkung; denn die Exotisten führen vielfach gerade eine solche Steigerung herbei, daß der Eindruck einer Vision entsteht, während Byron seine Uebertreibung abtut mit den Worten: „But these are visions".[80]

Eine besondere Vorliebe hat Byron für das exotische Pferd. Wie ein Meteor jagt der Giaour auf seinem schwarzen Berberroß dahin, daß sich in seiner Wildheit nur schwer im Zaume halten läßt.[81] Ebenso reitet sein Feind, der Pascha Hassan, ein schnelles Araberroß.[82] Auch in der „Siege of Corinth" müssen tatarische Kriegsrosse beitragen zur Steigerung des bunten orientalischen Bildes mit den beturbanten Reitern, den dunkelfarbigen Spahisoldaten, Tataren und Turkomanen. Hier fehlt auch nicht das Charaktertier der orientalischen Steppen und Wüsten, das Kamel,[83] das im Giaour ebenfalls als exotische Staffage dient.[84] Ja sogar im „Mazeppa", wo das exotische Element fast gänzlich fehlt, stammt das hier im Mittelpunkt des Geschehens stehende Pferd aus den Grenzlanden des Orients: es ist ein eben erst eingefangenes wildes Tatarenroß. Wieder in Freiheit gesetzt, jagt es, sich nach den weiten Steppen zurücksehnend, seiner tatarischen Heimat zu.[85]

Was ganz besonders den orientalischen Charakter von Byrons Dichtungen steigert, das sind die häufigen Schilderungen

79) Isld. Canto II, VIII, Z. 189 ff.
80) Isld. Cto. II, IX, Z. 208.
81) The Giaour, Z. 180; Z. 258.
82) ebda. Z. 700.
83) S. of Cor. XXII. Z. 698 u. II, 80 ff.
84) The Giaour, Z. 689.
85) Mazeppa, IX. Z. 360.

von Festen und Sitten, Märchen und Sagen des Morgenlandes In ihnen kann sich gerade der Charakter eines Volkes offenbaren Zwar schildert sie Byron nicht etwa in dem Sinne einer völker psychologischen Auswertung; es ist Byron in der Weise, wie er diese Sagen und Märchen nur lose in die Dichtung einflicht, gar nicht möglich, den Geist des Orients philosophisch zu erfassen und zu begründen, sondern Byron erreicht durch diese Anspielungen auf Feste, Sagen und Märchen lediglich eine mehr äusserliche Steigerung des orientalischen Kolorits. Gleich zu Anfang des „Giaour" findet die persische Fabel von der Liebe der Nachtigall zur Rose Erwähnung,[86] eine Fabel, auf die auch gegen Ende der „Bride of Abydos" angespielt wird. Von dem fabelhaften Wunderrubin des Sultans Diamschid ist die Rede.[87] In der „Bride of Abydos" spielt vor allem das Märchen von Medschnun und Leila,[88] des Orients Romeo und Julia, eine Rolle, dessen Heldin sogar den Namen für die Geliebte des Giaour hergibt. Besonders zahlreich sind die Anspielungen auf orientalische Gebräuche und religiöse Vorstellungen. Der Fakir wird, wenn auch nur in einer kurzen Vergleichsformel, eingeführt, um den Eindruck der Wunderwelt des Orients zu steigern. In keiner der türkischen Erzählungen fehlen die Derwische. Besonders im „Corsair" werden uns all die Seltsamkeiten ihrer fanatischen Kasteiungen geschildert.[89] Dem Gläubigen aber eröffnet die Al - Sirat - Brücke den Zugang zu „Jannat - al - Aden", dem moslemischen Paradiese.[90] Es ist eine Fülle von allem möglichen Material zusammengetragen, um das Wunderbare der orientalischen Welt zu illustrieren.

Von maßloser Pracht sind die Feste der Orientalen. Welch ein orgiastisches Treiben setzt ein am Hofe Ali Paschas nach dem Ende der Rhamazanfastenzeit! Schwelgerische Gelage und lärmende Lustbarkeiten beginnen.[91] Auch im „Giaour" wird das Bairamfest geschildert:

> When Rhamazan's last sun was set,
> And flashing from each Minaret
> Millions of lamps proclaimed the feast
> Of Bairam through the boundless East.[92]

In demselben ungeheuren Glanz erstrahlen beim Triumphfest des Paschas Said die Stadt und die ganze Bai von Koron mit all ihren Galeeren. Man ergötzt sich an den wilden Tänzen der Bajaderen.[93] Nicht minder ausgelassen und buntbewegt ist das Treiben des griechischen Karnevals in Stambul mit dem Tanz der griechischen Mädchen bei den berauschenden Klängen

86) Giaour, Z. 22
87) ebda. Z. 479.
88) Br. of Ab. Canto I, III, Z. 72.
89) Corsair, Canto II, IV, Z. 701 ff.
90) Br. of Ab. Canto II, XX, Z. 891; Giaour Z. 483.
91) Ch. H. II, St. 60
92) Giaour, Z. 449 ff.
93) Corsair, Cto. II, II, Z. 642.

der Musik.[94] "Their best things are the Carnival balls and masquerades", schreibt Byron aus Italien, "when every body runs mad for six weeks. After their dinners and suppers, they make extempore verses and buffoon one another; but it is in a humour which you would not enter into, ye of the North."[95] Byron fühlte sich ganz als Südländer, der mit Geringschätzung auf die Menschen aus dem Norden herabblickt, die es so gar nicht verstehen, Feste zu feiern. Vor allem gefällt ihm auch dieses leichte Hinwerfen von Versen, das ihn an seine eigene Art zu dichten erinnert, wie auch Medwin Byrons dichterische Begabung als „Talent eines Improvisators" bezeichnet.[96] Das bunte Karnevalstreiben behagte Byron, der in Ravenna sogar Mitglied der Karnevalsgesellschaft war. Denken wir vor allem daran, wie die Karnevalstadt Venedig mit ihrer fast orientalisch anmutenden Buntheit und ihren verführerischen Sitten den nach prickelnden Sinnenreizen verlangenden Dichterlord für Jahre fesselte, jene Lagunenstadt, von der er im Childe Harold singt:

I loved her from my boyhood - she to me
Was as a fairy city of the heart,
Rising like water - columns from the sea -
Of Joy the sojourn, and of Wealth the mart.[97]

Auch Alp hatte in früheren Zeiten ein heiteres Leben in seiner Vaterstadt Venedig geführt:

"Gayest in Gondola or Hall,
He glittered through the Carnival;
And tuned the softest serenade
That e'er on Adria's waters played
At midnight to Italian maid.[98]

Was Byron, den Sinnenmenschen, ganz besonders zum Süden hinzog, das war das hier im Vergleich zum Norden weit freiere Liebesleben. Mit Behagen spricht er in seinen orientalischen Erzählungen von dem Harem und macht uns vertraut mit den Liebesbräuchen des Orients. Schon auf seiner Pilgerfahrt ist er erstaunt über die „freedom of manner"[99] in Spanien. Wie in diesem Briefe an seine Mutter, so kontrastiert er auch besonders im „Childe Harold" die ihm matt und ausdruckslos erscheinenden Frauen des Nordens mit den Spanierinnen, deren wilde Schönheit er rühmt:

„Her glance how wildly beautiful! How much
Hath Phoebus wooed in vain to spoil her cheek,
Which glows yet smother from his amorous clutch!
Who round the North for paler dames would seek?
How poor their forms appear! how languid, wan, and weak!"[100]

---

94) Ch. H. II, St. 79—81.
95) 21 Febr. 1820, L. + J., IV, p. 408.
96) Medwin, Conversations, II, p. 134.
97) Ch. H. IV, St. 18.
98) S. of Cor. VII, Z. 189 ff.
99) 11. Aug. 1809. L. + J. I, 238—39.
100) Ch. H. I, St. 58.

Den dürftigen körperlichen Reizen der nordischen Frauen stellt er die schönen Körperformen der Andalusierinnen gegenüber. Es ist die wilde Leidenschaftlichkeit und heiße Liebesglut, die aus diesen schwarzen Augen der Spanierinnen hervorflammt, die sich auf alle Künste bestrickender Liebestechnik verstehen, „formed for all the witching arts of love",[101] die verlockende Zärtlichkeit und feurige Leidenschaft in sich vereinigen, jene „tender fierceness",[102] die geeignet ist, einen eigentümlichen Reiz hervorzurufen. In den „Match me, ye climes!" und „Match me, ye harems",[103] gibt Byron seiner Vorliebe für Spanien und Spaniens Frauen beredten Ausdruck.

Vor allem ist es das romaneske Schwanken zwischen extremsten Stimmungen, das Byron hinzieht zu den Menschen des Südens:

„Where the rage of the vulture, the love of the turtle,
now melt into sorrow, now madden to crime".[104]

Diese heißblütigen Menschen des Südens sind beherrscht von einer wilden Leidenschaftlichkeit:

"Oh! Wild as the accents of lover's farewell
Are the hearts which they bear, and the tales which they tell.[105]

Seine Auffassung von der Liebe, gibt Byron im „Giaour" und kontrastiert hier scharf den Liebesbegriff des Südländers mit dem des Nordländers:

„The cold in clime are cold in blood,
Their love can scarce deserve the name;
But mine was like the lava flood
That boils in Aetna's breast of flame,
I cannot prate in puling strain
Of Ladye-love, and Beauty's chain:
If changing cheek, and scorching vein,
Lips taught to writhe, but not complain,
If bursting heart, and maddening brain,
And daring deed, and vengeful steel,
And all that I have felt, and feel
Betoken love – that love was mine".[106]

Medwin gegenüber betont Byron ebenfalls den Gegensatz zwischen der Liebe im Süden und Norden, wenn er von der Liebe der Italienerinnen sagt: „Love ist not the same dull, cold, calculating feeling here as in the North".[107]

Auch in der Liebe kommt das romaneske Schwanken zwischen Extremen zum Ausdruck:

---

101) Ch. H I, St. 57, Z. 2.
102) Ch. H. I, St 57, Z. 5.
103) Ch. H. I, St. 59.
104) Br. of Ab. Canto I, I. Z. 3—4.
105) ebda. Z. 18—19.
106) Giaour, Z 1099 ff.
107) Medwin, Conversations I, p. 29.

„And such as I am, love indeed,
In fierce extremes - in good and ill".[108]

Für Byron bedeutet die Liebe lediglich Sinnenfreude. Er sieht in der Frau nur das Weib, das seinem sinnlichen Verlangen zu willfahren hat, ein Standpunkt, der das Geschlechtsleben des Südländers beherrscht, und der Byron das Leben im Süden so verlockend erscheinen läßt:

. . . . . woman is but dust,
A soulless toy for tyrant's lust.[109]

Auch Gulnare fühlt sich ganz als Spielzeug des Paschas:

„What, am I then a toy for dotard's play,
To wear but till the gilding frets away"?[110]

In einer ganzen Anzahl von Briefstellen äussert sich Byron in ähnlicher Weise über das Wesen der Liebe. Hier sei nur eine Aeusserung gegenüber Lady Blessington erwähnt: „. . . .men think of themselves alone, and regard the woman but as an object that administers to their selfish gratification, and who, when she ceases to have this power, is thought of no more, save as an obstruction in their path".[111]

Auch im Giaour, wo Byron zur Charakterisierung der Flatterhaftigkeit und Unbeständigkeit der Liebe das Mädchen mit einem Schmetterling vergleicht, spricht er von der Frau als dem „lovely toy".[112] Das Weib ist für Byron „ein schönes Tier", wie er auch Margarita Cogni, die Lieblingsfrau seines venetianischen Harems „a very fine Animal" nennt.[113] Höchst bezeichnend für Byrons Erotik ist seine Verehrung der Lucretia Borgia, jener Heiligen aller echten Exotisten, lernt doch Byron ihre Liebesbriefe an den Kardinal Bembo auswendig, als er keine Abschrift davon erlangen kann! Und als Reliquie erwirbt er eine Locke von ihrem Haar.[114]

In welchen Gegensatz stellt allein die Auffassung der Liebe Byron zu den Romantikern, fehlt doch dieser rein sinnlichen Liebe Byrons nahezu jede Beziehung zum Geistigen, die herzustellen die Romantiker gerade als ein Hauptproblem ihrer Kunst betrachteten! Deutschbein zeigt in seinem „Wesen des Romantischen", wie die Liebe den Romantikern eine Art von phantasievoller Einfühlung in das Wesen des geliebten Menschen vermittelt und so eine Synthese von „Ich" und „Du" zu einem „Wir" herbeiführt; wie weiterhin durch die Liebe auch die mannigfaltigsten Gefühle und Triebe, die im Menschen chaotisch wirken, zu einer harmonischen, organischen Einheit geordnet werden.[115] Es ist offensichtlich, daß Byron bei seiner egoistischen Auffassung

108) Mazeppa, V. Z. 226–227.
109) Giaour, Z. 489—490.
110) Corsair, Canto III, VIII, Z. 1510—11.
111) Lady Blessington: Conversations, p. 346; vergl. ebda ferner: p. 155, p. 162, p. 290 ff.
112) Giaour, Z 404.
113) 1. August 1819, L. + J., IV, 336.
114) 6. November 1816, L. + J. III, 382.
115) Deutschbein: Wesen des Romantischen. S. 81.

der Liebe, die er ja selbst als „most selfish“[116] bezeichnet, keine dieser Synthesen zu vollziehen imstande ist. Er vermag sich nicht aus dem Chaos zu retten, und die ruhige innere „Heiterkeit“ der Romantiker zu erlangen, sondern er bleibt zeitlebens ein Sklave seiner Leidenschaften, wie er denn von sich selbst sagen mußte; „All the passions have governed me in turn and I have found them the veriest tyrants; - like all slaves, I have reviled my masters, but submitted to the yoke they imposed.“[117]

Auch was die äusseren Züge angeht, so sind die Frauen in den griechisch-türkischen Erzählungen typische Vertreterinnen des exotischen Weibes. Vor allem kann sich Byron nicht genug tun, die großen, schwarzen orientalischen Augen zu preisen, wie er auch schon im „Childe Harold“ begeistert die schwarzen Augen der Spanierinnen besungen hatte. Es sind die schwarzen Augen, die auch Marianna Segati hatte, die erste seiner venetianischen Geliebten, „great black oriental eyes, and all the qualities which her eyes promise.“[118] Diese dunklen Gazellenaugen preist Byron besonders bei Leila, der Geliebten des Giaour.[119] Aber nicht nur die Frauen der orientalischen Dichtungen, sondern auch Mazeppas Geliebte, die schöne junge Polin, hat das „asiatische“ Auge, groß und dunkel, schwärmerisch und doch feurig, heiße Liebesglut verratend. Byron läßt es sich nicht nehmen, auch im „Mazeppa“ das türkische Element mit hineinzubringen. Er rückt die Türkei geradezu in die unmittelbare Nähe Polens: die Vermischung türkischen und polnischen Blutes ist es gewesen, der die schöne Polin ihr asiatisches Auge verdankt! Byron sieht in ihr ganz das rassige Südlandsweib, das, nur gezwungen mit dem alten Grafen vermählt, sich nach feschen jungen Männern umsieht und sich keine Gelegenheit entgehen läßt, sich den Zärtlichkeiten des jungen Mazeppa hinzugeben. Selbst bei dem Kosakenmädchen vergißt es Byron nicht, die Aufmerksamkeit auf ihre schwarzen wilden Augen zu lenken.[120] Schließlich sucht er das Verlockende des Jenseits zu steigern durch den Hinweis, daß sogar die Hurimädchen des Türkenhimmelreichs, die übrigens in echt südländischer Wildheit das Eintreffen der Männer schon ungeduldig (impatient) erwarten, auch dieselben verführerischen dunklen Augen besitzen.[121]

Das exotische Weib in seiner ganzen Wildheit und Sinnlichkeit tritt uns entgegen in der Gulnare des „Corsair“. Diese dunkelhäutige Schönheit ist die Königin des Harems von Pascha Said. Als sie von den Korsaren aus dem brennenden Harem gerettet wird, fängt sie sogleich Feuer für den verwegenen Fremdling, kaum ohne zu wissen, ob sie nicht vielleicht in eine

116) Lady Blessington, p. 290.
117) Ebda., p. 317.
118) 24. Dez. 1816, L. + J. IV, p. 29.
119) Giaour, Z. 473 ff.
120) Mezeppa XIX, Z. 812; Maz. V, Z. 208 ff.
121) Giaour, Z. 739.

neue Sklaverei entführt wird und gar einem noch schlimmeren Despoten in die Hände gefallen ist. Sie ist eben eine typische Haremsnatur, die sich ohne Gewissenszwang augenblicklich jedem neuen Sinnenreiz hingibt. Von wilder Leidenschaft erfaßt, findet sie keinen Schlaf, sondern verschafft sich Zugang zum Kerker des Korsaren. Ohne ein Zeichen von Scheu oder gar Furcht spricht sie den Piraten an und erklärt ihm, alles zu tun, was in ihren Kräften stehe, um ihn zu retten und bleibt auch bei diesem Anerbieten, als sie erfährt, daß Konrad eine andere liebt, zwar wohl im Vertrauen auf ihre Liebeskünste im stillen nicht ohne Hoffnung, ihn doch noch für sich zu gewinnen. Des Korsaren Hand an ihr Herz drückend, verläßt sie beim Morgengrauen den Kerker. Byron vergleicht sie mit Kleopatra, dieser Idealgestalt der Exotisten. Mit der ihr eigenen List sucht Gulnare, in dem Pascha die Begierde nach den reichen Schätzen des Gefangenen zu erwecken und diesen vom Tode zu retten. Obwohl der Pascha, der sie durchschaut, sie vor einer weiteren Einmischung zugunsten des Piraten dringend warnt, kann sie doch ihre Leidenschaft nicht bezähmen. Ein zweites Mal schleicht sie in den Kerker. Mit ihrem „dunklen, unruhigen Auge“,[122] steht dieses sündenreiche[123] Weib vor dem Piraten und legt ein freies Bekenntnis ihrer Leidenschaft ab, gleichzeitig Konrads Geliebte als kalt und gleichgültig ihrem gefährdeten Geliebten gegenüber herabsetzend und so ein Steigen ihrer Gunst erhoffend. In ihrer unersättlichen Liebestollheit will sie Konrad den Dolch in die Hand drücken. Aber diesem, der selbst die größte Gefahr bestanden hat, graut vor dem gefährlichen Südlandsweib, das keine Furcht kennt, gilt es doch die günstige Gelegenheit zu nützen, die sich jetzt ihrer eigenen Freiheit bietet. „Not fear the fire that lights an Eastern heart“, ruft sie dem vor einem Mord zurückschreckenden Korsaren zu. Seine Gleichgültigkeit steigert ihre Leidenschaft zur Raserei. Byron berauscht sich an dieser Medea. Er hat eine Vorliebe für diese Art von Weib. So sagt er von seiner venetianischen Geliebten Margarita Cogni: „. . . . she had the strength of an Amazon, with the temper of Medea. She was a fine animal, but quite untameable“.[124] Ganz ausser sich gebracht, durch die Seelenruhe, mit welcher der Pirat sein wohlverdientes Schicksal hinnimmt, wiederholt Gulnare in wilder Wut zweimal dessen letztes Wort „rest“, stürzt, die Vergeblichkeit ihrer Bemühungen einsehend hinaus und stößt dem schlafenden Pascha den Dolch ins Herz. In ihrer ganzen Wildheit zeigt sich dieses gefährliche Südlandsweib, als sie wieder vor den Korsaren tritt: „The wildness of her eye starts from the day abrupt and fearfully“.[125] So erinnert sie uns an Margarita Cogni: ”. . . . . large black eyes, a face

122) Corsair, Canto II, VIII, Z. 1446.
123) Ebda., Z. 1442.
124) 1. August 1819, L. + J. IV, 332.
125) Corsair, Cto. III, IX, Z. 1576.

like Faustina's, and the figure of a June - tall and energet as a Pythoness, with eyes flashing and her dark hair streamir in the moonlight - one of those women who may be mad any thing, and I am sure if I put a poniard into the hand of th one, she would plunge it where I told her, - and into *me*, I offered her. I like this kind of animal, and I am sure tha I should have preferred Medea to any woman that ever breath ed".[126] In Gulnare, von der es heißt:

> "... worse than frenzy could that bosom fill,
> Extreme in love or hate, in good or ill",[127]

hatte Byron die extremen Leidenschaften zu besonderer Steigerung gebracht.

Weit weniger kommt dieses wilde südländische Tempera ment im „Lara" zum Ausdruck, obwohl er als Fortsetzung de „Corsair" zu gelten hat. Aber auch „Kaled", dieser „dunkl Page", mit dem dunklen, zarten Gesicht und dem rabenschwarze Haar[128] verrät nicht nur äusserlich die südländische Rassen zugehörigkeit, sondern zeigt auch Charakterzüge, die über da Weibliche im abendländischen Sinne hinausgreifen:

> „But for his garb, and something in his gaze,
> More wild and high than Woman's eye betrays;
> A latent fierceness that far more became
> His fiery climate than his tender frame".[129]

Byron, dem Sinnenmenschen, ist es gar nicht darum z tun, die Frauen zu schildern in ihrer echten Weiblichkeit al treue Gattin oder gar als Mutter im traulichen Kreise de Familie. Byron fehlt der Familiensinn; er hat kein Verständni für ein sonniges Familienleben. Daher hat auch die Poesie de Kindes keinen Platz in seinen Dichtungen, im Gegensatz z den Romantikern, besonders zu Wordsworth, für den das Kin in seiner Ungespaltenheit der Seele geradezu die Verkörpernug der Transzendentalpoesie darstellt, und der uns in seinen „Prelude" so ergreifend seine eigene Kindheit schildert. Für Byron ist diese Wordsworthsche Poesie „simple" und „childish"[130]

Was Byron insbesondere an den Frauen anzieht, das ist nicht ihre innige Herzensgüte und Liebe, sondern das ist die Leidenschaft, wie Leidenschaft der Lebensnerv seiner selbst und seiner ganzen Poesie ist: Poetry is in itself passion",[131] und in diesem Zustand leidenschaftlicher Erregung entstehen auch seine Dichtungen: „poetry is the expression of excited pas sion".[132] Welch ein Unterschied gegenüber Wordsworths

126) 19. Sept. 1818. L. + J. IV, 262.
127) Corsair, Canto III, XVI, Z. 1688.
128) Lara, Cto. II, XVII, Z. 1072, u. Cto. II, XXI, Z. 1154.
129) Lara, Canto I, XXVII, Z. 578 ff.
130) English Bards and Scotch Reviewers Z. 917, Poetry I, 369.
131) L. + J. V, 562.
132) 5. Juli 1821. L. + J. V, 318.

Definition der Poesie: „Poetry .... takes its origin from emotion recollected in tranquillity".[133]

Auch in der „Parisina", die frei ist von jedem exotischen Element, wird die Heldin von einer unstillbaren Liebesglut beherrscht, die derjenigen der Südlandsweiber um nichts nachsteht. In ihrer Liebestollheit zu ihrem Stiefsohn muß sie in den Augen ihres Gatten als „frail thing", als „woman of the wanton breast"[134] erscheinen.

In „The Island" hat zwar die leidenschaftliche Liebe des Südseemädchens Neuha etwas Unschuldigeres als in den früheren Verserzählungen. Frei von exotischer Erotik ist aber auch diese Dichtung nicht. Die Südseemädchen tragen nur leichte Gewänder, die die Reize der schöngeformten Körper nur teilweise verhüllen.[135] Zwar kommt hier nicht das Lüsterne in einem Maße zum Ausdruck wie im „Don Juan", wo eine im unruhigen Schlaf sich bewegende Odaliske ihre halbverhüllten Reize zeigt und so gerade durch die Kontrastierung der bekleideten mit den nackten Körperteilen einen prickelnden Sinnenreiz hervorrufen soll.[136] Vor allem ergötzt sich Byron immer wieder an den auf „weichen Rasen" ausgestreckten. von wohlriechendem Oel duftenden Frauenkörpern,[137] die „alle Sinnesempfindungen"[138] aufs stärkste anregen. Schon im „Childe Harold" hat Byron seiner Vorliebe für nackte Körper Ausdruck gegeben bei der Schilderung der Nymphen, die ihre nackten Glieder wohlgefällig betrachten.[139] Im „Childe Harold" hatte die Atmosphäre zuweilen schon etwas von wollüstiger Schwüle; denken wir an die „soft voluptuous couches" in Ali Paschas Serail! So spielt auch das Wollüstige mit hinein bei der Schilderung von Neuhas bezaubernder Gestalt.[140]

Während Byron die exotische Ferne mit ihrer farbenprächtigen Landschaft und ihren feurigen Menschen der Farblosigkeit und Nüchternheit der Welt des Nordens gegenüberstellt, tritt gegenüber diesem „Exotismus des Ortes" in seinen poetischen Erzählungen und im „Childe Harold" der „Exotismus der Zeit" kaum in Erscheinung. Zwar klingt hier und da, besonders bei der Schilderung zerfallener Paläste in Italien, die Wehmut durch über die verschwundene Pracht vergangener Zeiten, oder es wird den Völkern das freiheitliche Leben ihrer Vorfahren ihrem eigenen Knechtschaftsdasein gegenübergehalten, um sie zur Wiedergewinnung der Freiheit zu begeistern. Nicht aber kann die Rede sein von einer Flucht aus der als nüchtern und reizlos empfundenen Gegenwart in die Vergangenheit, in das Altertum

133) Preface to Lyrical Ballads.
134) Parisina, XII, Z. 217 ff.
135) Isld. Cto. II, II, Z. 47 ff.
136) Don Juan. Cto. VI, St. 66.
137) Isld. Cto., II, II, Z, 24 ff.
138) Isld. Cto· II. III, Z. 59 ff.
139) Ch. H. IV, St. 66.
140) Isld. Cto. II, VII, Z. 132 ff.

mit seiner Prachtentfaltung und üppigen Lebensführung oder das Mittelalter mit dem buntbewegten Leben des Rittertum Wenn Byron zu Beginn des „Childe Harold" ein mittelalterlic feudales Kolorit anstrebte, - denken wir an Archaismen w „Childe" und die Einführung von „yeoman" und „page", - s handelt es sich lediglich um Aeusserlichkeiten, die ausserde schon sehr bald ganz aufgegeben werden, so daß ein so pitto resker Eindruck, wie ihn Scotts detaillierte Schilderungen vo mittelalterlichem Milieu, Menschen, Kostümen, Sitten und Ge bräuchen auch nicht in annähernder Weise erreicht wird.

Das Groteske.

Die antithetische Grundhaltung mit ihrem Verlangen nach starken Kontrasten führt Byron in seiner Dichtung zur Verwendung des Grotesken. Wie in der Dissertation von Paul Knaak „Ueber den Gebrauch des Wortes 'grotesque'", der im Laufe der Jahrhunderte einen gewissen Bedeutungswandel erfahren hat, gezeigt ist, hat schon Rabelais „grotesque" in einem Sinne gebraucht, der auch heute noch im wesentlichen zutrifft; nämlich er versteht darunter „die willkürlich spielerische, daher phantastische Zusammenstellung von heterogenen, in der Natur nirgends zu einer Einheit verbundenen Einzelheiten". Die Gegensätzlichkeit kommt im Grotesken in zwiefacher Weise zum Ausdruck. Nach Volkelt ist das Groteske eine Uebersteigerung des Charakteristischen sowohl nach der formalen als auch nach der individuellen oder inhaltlichen Seite hin.[1] Der Kontrastcharakter des Grotesken äußert sich einmal in der Abweichung vom Normalen. Das Normale wird übersteigert, so daß verzerrte, absonderliche, bizarre Formen entstehen. Gegenüber diesem äusseren kommt im andern Falle ein innerer Kontrast zustande, indem die Stimmung eine ungewöhnliche Steigerung ins „Erhabene, Außerordentliche, Großartige" erfährt, dann aber wider alles Erwarten plötzlich dieser „ungeheuerliche Wertanspruch" gänzlich vernichtet wird. In diesem letzteren Falle ist die Wirkung eine komische. Diese Art des Derbkomischen ist es, die man zumeist als grotesk bezeichnet. Volkelt weist aber in einer terminologischen Bemerkung ausdrücklich darauf hin, daß dem „verzerrt und verrenkt Charakteristischen" auch ohne das Moment des Komischen die Bezeichnung „grotesk" zukommen kann.[2] Derselben Ansicht ist auch Ziehen in seinen „Vorlesungen über Aesthetik", wo er hinweist auf Arthur Schnitzlers als „Groteske" bezeichneten „Grünen Kakadu", in dem das Grausige vorherrscht.[3] Es erscheint daher die in der Dissertation von Knaak gegebene Definition des Begriffs „grotesk" als die geeignete: „Grotesk ist die seltsame, oft phantastische Uebertreibung des Charakteristischen im ganzen, und zwar sowohl zur komischen als auch zur grauenhaften Wirkung".[4]

Dieses Grotesk-Schreckliche ist es, von dem Byron in seinen poetischen Erzählungen ausgiebigen Gebrauch macht. Vor allem bieten die türkischen Versepen mit ihrer asiatischen Atmosphäre zur Darstellung des Grotesken den gegebenen Stoffkreis, ist doch Asien die Heimstätte des Schrecklichen und Grausigen. Der asiatische Mensch in seiner Wildheit und Grausamkeit neigt zum Grotesken. Alle seine religiösen Vorstellungen sind

1) J. Volkelt: System der Aesthetik, München, 1905–14; Bd. II, S. 412.
2) J. Volkelt: Syst. d. Aesth., Bd. II, S. 414.
3) Th. Ziehen: Vorlesungen über Aesthetik, Halle 1925, S. 247, Anmerkung 1.
4) P. Knaak: Ueber den Gebrauch des Wortes „grotesque". Diss. Greifswald 1913, S. 74.

beherrscht von Schrecken und Entsetzen; er wagt nicht
Versöhnung mit seinem Gotte, sein Verhältnis zu ihm ist st
Angst und Schrecken. Der religiöse Aberglaube sieht über
gespenstische Ungeheuer am Werk.

So bringt Byron in „Giaour" den besonders im Orie
verbreiteten Glauben an Vampire zur Darstellung. Byron ve
wendet das Grauenvolle hier als Kontrast zu dem Paradiesische
Während der im Kampf gefallene tapfere Türke Hassan in d
Herrlichkeit des Paradieses eingeht, soll der ungläubige Giao
nach seinem Tode dazu verdammt sein, als Vampir umzugehe

„But first, on earth as Vampire sent,
Thy corse shall from its tomb be rent:
Then ghastly haunt thy native place,
And suck the blood of all thy race;
There from thy daughter, sister, wife,
At midnight drain the stream of life".[5]

Es handelt sich also um die gräßliche Vorstellung, daß d
Leichnam von noch nicht lange beerdigten Menschen wied
Leben gewinnt und zur Mitternachtsstunde den Schlafend
das Blut aussaugt. Das Entsetzliche erfährt noch eine Steigerun
durch die nachdrückliche Betonung des Ekels:

„Yet loathe the banquet which perforce
Must feed thy livid living corse".[6]

Auf diese Weise wird der Darstellung auch das letzte genomme
was ihr an geistigem Gehalt noch geblieben war. Byron gefäl
sich darin, das Gräßliche bis in die größten Einzelheiten ausz
zumalen. Man glaubt das Fletschen der Zähne zu hören, di
sich in den Körper des Opfers eingraben:

„Wet with thine own best blood shall drip
Thy gnashing tooth and haggard lip".[7]

Von höchst grotesker Art ist vor allem das Leitmotiv i
„Giaour" selbst: die grausame türkische Sitte, Frauen, die sic
den Haremsvorschriften widersetzt haben, in einem Sack z
ertränken. Diesem greulichen Brauch fällt die schöne, als Sklavi
gefangen gehaltene Zirkassierin Leila zum Opfer. Diese Un
tat wirkt umso erschütternder, als Leila als ein Mädchen vo
Herzensreinheit geschildert wird, das dieser gräßlichen Todes
strafe verfällt, weil sie die Liebe eines ihrer Stammesverwandte
erwidert hat und sich der Verdacht erhob, sie möchte aus de
Sklaverei entfliehen. Es wird uns nicht etwa nur die geschehene
Tat mitgeteilt, sondern Byron findet besonderen Gefallen daran,
uns den schrecklich-grotesken Vorgang genau zu berichten.
Man stelle sich die grotesken Bewegungen des in dem Sacke
eingeschlossenen, zappelnden Körpers vor, der in Todesängsten

5) The Giaour, Z. 755 ff.
6) ebenda, Z. 761—762.
7) Giaour, Z. 781—782. Diese Vorliebe für das Schrecklich-Groteske
des Vampirmotivs teilt Byron besonders mit E. T. A. Hoffmann, der
eine Erzählung „Vampirismus„ schreibt.

sich vergeblich zu befreien sucht! Dasselbe Motiv bringt Byron, wenn auch nur andeutungsweise, im „Corsair", wo Gulnare zur Rechtfertigung ihrer Tat das ihr drohende Schicksal, im Sack ertränkt zu werden, anführt.[8] Asiatische Grausamkeit und Brutalität zeigt sich auch in der orientalischen Sitte, die den Anweisungen des Sultans sich widersetzenden Paschas durch die Boten mit der seidenen Schnur erdrosseln zu lassen.

Von besonders grotesker Wirkung ist die Szene im „Corsair", wo der Arzt zu Konrad in den Kerker geschickt wird. Im vorangehenden Kapitel haben wir erfahren, daß Konrad verwundet worden ist. Als das Nächstliegende ist daher anzunehmen, daß der Arzt kommt, um ihm seine Wunden zu verbinden. Aber welch groteske Enttäuschung: soll doch der Arzt feststellen, wie weit in den Martern gegangen werden kann, damit nicht der Tod das Opfer von den entsetzlichen Qualen erlöst. Der Dichter schildert, wie er Konrad im Geiste die von Tag zu Tag sich wiederholenden gräßlichen, ausgesuchtesten Folterqualen erleiden sieht. Mit all den grauenhaften Begleiterscheinungen wird das Entsetzliche der Marter dargestellt: ausgehungerte Geier umkreisen den Pfahl, an dem der Gefolterte schmachtet.

Ein weites Betätigungsfeld für das Schrecklich-Groteske findet Byron in den zahlreichen Kampf- und Schlachtenschilderungen seiner Dichtungen. Schon im Childe Harold kommt diese Vorliebe für das Gräßliche in der Schlacht zum Ausdruck. Beim Anblick des düsteren Guadianas erscheinen vor seinem geistigen Auge in dem vom Blut der Kämpfer rot gefärbten Fluten die Turbane der Mauren und Helme der Christen; ein einziges blutiges Gemisch darstellend. In dem Flußbett drängen sich, von der Strömung getrieben, eine Anzahl blutiger Leichen.[9] Dem prächtigen Schauspiel der im Waffenschmuck prangenden Kämpfer stellt Byron ein Bild von grotesker Schrecklichkeit entgegen:

„What gallant War-hounds rouse them from their lair,
And gnash their fangs, loud yelling for the prey!"[10]

Der Dichter sieht hier nicht das Erhabene des Sieges. Wer auch die Schlacht gewinnen mag:

„The Grave shall bear the chiefest prize away,
And Havoc scarce for joy can number their array".[11]

Es ist das Los von Freund und Feind:

„To feed the crow on Talavera's plain,
And fertilise the field that each pretends to gain".[12]

Eine wahre Phänomenologie des Schrecklich-Grotesken des Krieges gibt Byron gegen Ende des ersten Gesanges im „Childe Harold":

8) The Corsair, Canto III, 8, Z. 1508—1509
9) Ch. H. Canto I, 34.
10) Ch. H., Canto I, 40, Z. 5 ff.
11) ebenda I, 40, Z. 8—9.
12) Ch. H. I, 41, Z. 8—9.

„Look o'er the ravage of the reeking plain;
Look on the hands with female slaughter red;
Then to the dogs resign the unburied slain,
Then to the vulture let each corse remain,
Albeit unworthy of the prey-bird's maw;
Let their bleached bones, and blood's unbleaching stain,
Long mark the battle-field with hideous awe".[13]

Grausig und schrecklich ist auch die Schilderung des Schlachtfeldes von Murten mit dem Knochenberg der Gefallenen. Welch großes Wohlgefallen Byron an solch grausigem Funde hatte, das geht aus der Anmerkung hervor, die er zu dieser Stanze gibt, wo es heißt: „Of these relics I ventured to bring away as much as may have made a quarter of a hero (man beachte das Groteske dieser Ausdrucksweise!), for which the sole excuse is, that if I had not, the next passer-by might have perverted them to worse uses than the careful preservation which I intend for them.[14]

Im „Giaour" werden wir zwar durch den kurzen Hinweis, daß auf den Spitzen der Felsen hungrige Geier ihre Schnäbel wetzen und ihnen in der nächsten Nacht ein Festmahl bevorsteht, auf etwas Schreckliches vorbereitet. Aber das Eintretende übertrifft doch an Grausigkeit alle Erwartungen. Eine abgehackte Hand, die noch krampfhaft das Schwert umfaßt, ein in der Mitte durchspaltener Turban, ein blutiges, zerfetztes Gewand, vor allem aber der durch unzählige Wunden entstellte Körper Hassans bieten ein grauenhaftes Bild. Ganz besonders schrecklich wirkt der stiere Blick aus Hassans weitgeöffneten Augen, die den Giaour düster anstarren, der sich über den toten Feind beugt.[15] Dasselbe gräßliche Motiv, der frisch vom Arm abgehackten, noch blutigen Hand taucht noch einmal auf bei der Schilderung der Vision des Giaour.[16]

Ein Bild von höchst grotesker Widerwärtigkeit gibt Byron im Giaour von einem Toten, der von Würmern angefressen wird. Hier wirkt noch das Ekelerregende verstärkend mit:

„It is as if the dead could feel
The icy worm around them steal,
And shudder, as the reptiles creep
To revel o'er their rotting sleep,
Without the power to scare away
The cold consumers of their clay!"[17]

Eine Kampfszene grotesker Schrecklichkeit, wo Köpfe fallen, und Rümpfe zucken, begegnet uns in der „Bride of Abydos".[18] Grauenerregend ist der Anblick, den die Stätte des Kampfes am nächsten Morgen gewährt: im Sand Abdrücke von mancher

13) Ch. H., Canto I, 88, Z. 2 ff.
14) Notes of Ch. H, Canto III, Note 13, p. 297.
15) The Giaour, Z. 655 ff.
16) ebenda, Z. 827 ff.
17) ebenda, Z. 945 ff.
18) Br. of Ab., Canto II, 24 Z. 1024.

Hand, die sich im Todeskampf krampfhaft in den Boden hineingewühlt hat. Und in den Fluten selbst hebt und senkt sich mit den Wellen das Haupt des toten Selim. So ruht die Leiche in in einem „lebendigen Grab"; welch ein Ausdruck grotesken Kontrastes! Hungrige Seevögel umkreischen die Leiche, bald werden sie gierig über den Toten herfallen und ihn zerfleischen.[19]

Wie in der „Bride of Abydos", so macht Byron auch im „Lara" Gebrauch von dem grotesken Bild im Todeskampf sich in den Erdboden einkrallender Menschenfinger. (Lara Z. 760). Man denkt unwillkürlich an tierische Krallen, wie überhaupt das Groteske mit dem Tierischen und Viehischen manche Berührungspunkte zeigt, allerdings dann leicht ins Burleske übergeht.

Byrons Kampfschilderungen stehen in ihrer Schrecklichkeit vielfach an der Grenze des Menschlichen. Es ist im allgemeinen weniger eine Schlacht, als ein unmenschliches „Schlachten und Morden". „Slaughter" und „Carnage" sind die Schlagwörter der Byronschen grotesken Kriegsdichtung. Jede der griechisch-türkischen Verserzählungen weist eine Anzahl wilder Gemetzel auf. Aber auch im „Lara" fehlt das Schreckensgespenst des Krieges nicht. Für Byron ist jede Schlacht schlechthin „the feast of vultures, and the waste of life".[20] Die Schlacht, die sich zwischen den Heeren Laras und Othos entspinnt, artet in ein grausiges Gemetzel aus. Als wirklicher Sieger geht keine der Parteien aus dem Kampf hervor; der Massenmörder „Carnage" ist es, der allein triumphiert, und grinsend auf seine täglichen Opfer herabschaut.[21] Das Gemetzel ist so wild, daß die Mordenden in ihrer Raserei sich selbst noch auf die Toten stürzen.[22] Der anbrechende Tag enthüllt ein Bild des Grauens: zerspaltene Brustpanzer, helmlose Köpfe, das blutige Roß, daneben die Ferse, die es anspornte, und die Hand, die es zügelte. Wie grotesk wirkt vor allem die Schilderung der vor Durst verschmachteten Schwerverwundeten![23] Mit ihrer letzten Kraft kriechen von Durst gepeinigt die zu Tode Verwundeten zu dem Flusse. Unter der größten Anstrengung gelingt es ihnen endlich, ihre Glieder, die sich schon im Krampf krümmen, über den blutigen Rasen hin bis zum Rande des Wassers zu schleppen. So beugen sie sich erschöpft nieder, um mit dem belebenden Naß ihre lechzenden, fiebernden Lippen zu kühlen. Schon weht ihnen der frische Hauch entgegen - wir hoffen sie im nächsten Augenblick erquickt aufatmen zu sehen - da ereilt sie der Tod. Als also die Spannung auf höchste gestiegen ist, tritt plötzlich ein jähes Ende ein.

Hatte Byron hiermit schon im Childe Harold und in seinen ersten türkisch-griechischen Erzählungen seiner Vorliebe für das

19) Br. of Ab, Canto II, 24. Z. 1095—1096.
20) Lara, Canto II, 10. Z. 910.
21) Lara Cto., II, Z. 917 ff.
22) ebenda, Canto II, 15, Z. 1038.
23) Lara, Cto. II, 16, Z. 1045 ff.

Groteske wiederholt Ausdruck gegeben, so schwelgt er in der letzten, der „Siege of Corinth", geradezu in grotesken Darstellungen. Gleich zu Anfang dieses Stückes bringt er Bilder von höchst grotesker Gräßlichkeit. Um die blutige Vergangenheit Korinths zu schildern, stellt er sich in seiner blutrünstigen Phantasie vor, alles Blut, das hier im Laufe von Jahrhunderten in mörderischen Schlachten in solchen Strömen geflossen ist, daß es vom Erdboden eingezogen wurde, quelle nun mit einem Male hervor. Aber mit diesem schrecklichen Phantasiebild ist es nicht getan. Es folgt ein zweites von nicht geringerer Greulichkeit:

„Or could the bones of all the slain,
Who perished there, be piled again,
That rival pyramid would rise
More mountain-like through those clear skies,
Than yon tower-capp'd Acropolis,
Which seems the very clouds to kiss".[24]

Mit der Schilderung der Bestürmung der Feste Korinth häufen sich die Greueltaten in einem Maße, das der Darstellung des Sturmes auf Ismail im „Don Juan" an Schrecklichkeit kaum nachsteht. Die auserwählte Mannschaft der Tartaren und Türken rast mit einer fanatischen Wut, die keine Todesfurcht kennt, sondern mordet und sich selber dahinschlachten läßt, daß sich die Toten zu einer regelrechten Leichentreppe auftürmen, auf der dann die Nachstürmenden mit Todesverachtung emporklettern, um ihrerseits die nächsten Stufen zu bilden.[25] Während Alp wie ein Löwe kämpft, fällt die Horde der Türken gierig über die von Alp gemachte Beute her wie die Schakale, die heulend herbeistürzen, um die blutigen Reste zu verschlingen.[26]

An Entsetzlichkeit und Gräßlichkeit nicht zu übertreffen ist die Szene, die sich vor den Mauern der Stadt Korinth abspielt. Diese Stelle sei hier zitiert, da gerade diese Darstellung wie kaum eine andere dazu geeignet ist, zu illustrieren, was Byron an Grotesk-Schrecklichem zu bieten imstande ist:

„And he saw the lean dogs beneath the wall
Hold o'er the dead their Carnival,
Gorging and growling o'er carcass and limb;
They were too busy to bark at him!
From a Tartar's skull they had stripped the flesh,
As ye peel the fig when its fruit is fresh;
And their white tusks crunched o'er the whiter skull,
As it slipped through their jaws, when their edge grew dull,
As they lazily mumbled the bones of the dead,
When they scarce could rise from the spot where they fed;
So well had they broken a lingering fast
With those who had fallen for the night's repast".

24) S. of Cor., I, Z. 65 ff.
25) S. of Cor., X, Z. 234 ff.
26) ebenda, XII, Z. 329 ff.

Jede Verszeile ist hier mit Grotesk-Schrecklichem überladen:

„The scalps were in the wild dog's maw,
The hair was tangled round his jaw:
But close by the shore, on the edge of the gulf,
There sat a vulture flapping a wolf,
Who had stolen from the hills, but kept away,
Scared by the dogs, from the human prey:
But he seized on his share of a steed that lay,
Pecked by the birds, on the sands of the bay".[27]

Durch die darauf folgende Betrachtung Alps über die Widerwärtigkeit eines solchen Anblicks wird das Ekelerregende noch einmal nachdrücklich betont, insbesondere durch den Kontrastvergleich, daß die wogende Schlacht noch etwas Heldenhaft-Erhabenes hat gegenüber diesem gräßlichen Schauspiel auf dem Leichenfelde.[28] Wie wilde Tiere stürzen sich die Türken auf den Feind.[29] Diese Darstellung steht an grotesker Schrecklichkeit der Stierkampfszene im „Childe Harold" um nichts nach, wo der wütende Stier ein edles Roß zerfleischt und einem andren die Brust aufschlitzt, so daß die blutigen Eingeweide bloßzuliegen kommen.[30]

Nach der Erstürmung der Mauern der Stadt Korinth setzt sich der Kampf im Innern der Stadt fort als ein blutiges Gemetzel, so daß die Fliehenden in den vom Blute schlüpfrigen Straßen waten.[31] Der Hauptwiderstand der Belagerten ist gebrochen. Aber damit geben sich die grausamen Türkenhorden nicht zufrieden; sie lassen es sich nicht nehmen, in einem „after carnage" noch zu morden und zu plündern, was ihrem ersten Gemetzel nicht zum Opfer gefallen ist.

Der alte Minotti, der besonders verzweifelten Widerstand leistet, hat die Türkenleichen in einem Halbkreis um sich aufgehäuft. Einen entsetzlichen Anblick gewährt die Kirche. Selbst in dieses Heiligtum sind die Greuel des Krieges hineingetragen worden. So entsteht ein Kontrast zwischen dem Grotesk-Schrecklichen und dem Heilig-Erhabenen des Gotteshauses. Mit Blut bedeckt sind die auf dem Steinboden eingravierten Namen der in den Gewölben ruhenden Toten. Der Marmor ist schlüpfrig von Blut. Leichen bedecken den Boden. Ein mattes Licht beleuchtet unheimlich ein düsteres Gittertor, das hinabführt zur Totengruft. Hier bei den „fleischlosen Toten", wie sie im Gegensatz zu den oben liegenden, blutigen Leichnamen genannt werden, herrscht keine friedliche Stille. Hier liegen jetzt gewaltige Massen Schwefel: die heilige Gruft ist zu einem Pulvermagazin umgewandelt worden. Welch ein grotesker Kontrast!

Das Schrecklich-Groteske wird zum Aeussersten gesteigert in der im Gotteshaus sich abspielenden Schlußszene. In Ermanglung

27) S. of Cor., XVI. Z. 454 ff.
28) S. of Cor., XVII. Z. 481 ff.
29) ebda. XXIII. Z. 723 ff.
30) Ch. H. Canto, I. 77.
31) S. of Cor., XXV. Z. 767 ff.

von Lebenden, an denen sie ihren asiatischen Blutrausch austob
können, zerhacken die Türken die Leichen und schlagen d
Toten die Köpfe ab.

Bei der gewaltigen Explosion werden Sieger und Besieg
verstümmelt weithin fortgeschleudert. Selbst die Skelette werde
aus der Gruft gerissen. In Flammen und Rauchwolken flie
alles in gestaltloser Masse zum Himmel. Wie Raketen sause
die Leiber und Glieder durch die Luft, um dann als Aschenrege
wieder zur Erde zu kommen. Leichenteile fallen ins Meer
andere ans Gestade, weit über den Isthmus hin zerstreut. O
diese Körperreste von Griechen oder Türken herrühren, ist nich
mehr zu unterscheiden. Die eigenen Mütter vermögen in diesen ver
stümmelten Gliedmaßen ihre Kinder nicht wiederzuerkennen. Vo
menschlicher Gestalt oder gar Gesichtszügen kann man nicht meh
sprechen; es sind nur zersplitterte Schädel und verkohlte Knochen

Alles Getier auf der Erde und in den Lüften ist in Aufruh
Die Geier fliegen eiligst davon, die wilden Hunde lassen heulen
die Leichen im Stich. In grellsten Dissonanzen ertönen di
verschiedensten Tierstimmen; wir erhalten hier geradezu ein
Groteske auf dem Gebiete des Musikalischen: die denkba
verschiedensten Laute werden hier kombiniert. Frösche quake
und zwar doppelt so laut wie gewöhnlich (!), Wölfe breche
in ein schreckliches Geheul aus, das wie Donner in den Berge
wiederhallt, Schakale bellen und winseln wie kleine Kinder un
geschlagene Hunde. Auch die lächerlich-komische Seite des Gro
tesken wird hier berührt. Das Groteske feiert hier wahre Triumphe

Byrons Lust am Grauen ist ein wesentlicher Zug seines
Charakters. So hatte er in seinem Studierzimmer stets ein
Anzahl fein polierter Schädel aufgestellt. Wie Byron selbst s
hat auch Lara einen Totenschädel, den er mit Behagen anstiert.[32]

In der Verserzählung „Parisina" kommt das Schrecklich
Groteske vor allem in der Hinrichtungsszene zum Ausdruck
Zunächst die schaurigen Vorbereitungen: besonders grotesk wirk
wie der Henker nachprüft, ob die Schneide der Axt noch die
nötige Schärfe besitzt.[33] Und dann erst das Entsetzliche der
Enthauptung selbst! Jede Bewegung, die der Verurteilte aus-
führt, wird genau geschildert, wie er sich wehrt, daß man ihm
die Augen verbindet, wie er den Kopf auf den Block legt.
Und dann geschieht das Gräßliche:

. . . „ — and flashing fell the stroke —
Rolled the head - and, gushing, sunk
Back the stained and heaving trunk,
In the dust, which each deep vein
Slaked with its ensanguined rain;
His eyes and lips a moment quiver,
Convulsed and quick- then fix for ever".[34]

32) Lara Canto I, IX, Z. 143 ff.
33) Par. XV, Z. 399 ff.
34) Par. XVII, Z. 455 ff.

Auch der „Mazeppa“ ist eine einzige große Groteske. Der Jüngling wird trotz verzweifelten Widerstrebens gänzlich nackt auf ein vollkommen wildes Pferd gebunden. Unter dem rohen Hohngelächter des Hofgesindes stürzt das Wildpferd mit seiner Menschenlast auf dem Rücken davon. Der Versuch des Jünglings, das rasende Pferd durch sanftes Zureden zu beruhigen, erreicht das Gegenteil. Wie vom Schlage getroffen rast es dahin, so daß die harten Stricke tief in die Glieder einschneiden und das Blut herniedersickert. Entsetzliche Durstqualen peinigen den Aermsten.

Ein höchst grotesk-schauriger Vergleich wird eingeflochten bei der Schilderung des Waldes. Die Blätter der Bäume sind noch nicht

„Discoloured with a lifeless red,
Which stands thereon like stiffened gore
Upon the slain when battle's o'er;
And some long winter's night hath shed
Its frost o'er every tombless head -
So cold and stark - the raven's beak
May peck unpierced each frozen cheek“.[35]

Durch unheimliche Wälder geht die „wilde Jagd“. Dem von all den schrecklichen Anstrengungen erschöpften Jüngling schwinden die Sinne. Erst als das wilde Roß einen reissenden Fluß durchschwimmt, erlangt er die Besinnung wieder:

„The waters broke my hollow trance,
And with a temporary strength
My stiffened limbs were rebaptized“.[36]

Welch eine groteske Wendung! Mit hereinbrechender Nacht stellt sich der Rabe ein, der sehnlichst auf den Leichenschmaus wartet.

Auch in der letzten der Verserzählungen, „The Island“ tritt, wenn auch nicht ganz in der Schärfe der türkisch-griechischen Versepen, so doch noch deutlich das Grotesk-Schreckliche hervor. Der Kapitän und die wenigen ihm Treugebliebenen, die auf den Befehl des Meutererführers Christian in einem kleinen Kahn auf hoher See ausgesetzt werden, haben, von Hunger und Durst gepeinigt, Schreckliches zu erdulden.[37] Mit ganz besonderer Schrecklichkeit ist der Endkampf der Meuterer geschildert. Höchst grotesk ist der Vergleich der drei bis zur äussersten Spitze des Felsens zurückgedrängten Abenteurer mit Haifischen, die schon den Köder verschlungen haben und an den Haken hängen. Christian reißt in Ermanglung von Kugeln einen Knopf von seiner Jacke - und zwar den obersten (!) -, stößt ihn in den Lauf und feuert. Mit einem zynischen Lächeln sieht er den Feind fallen. Hier spielt die komische Seite des Grotesken mit hinein. Unmittelbar darauf aber gewinnt daß Grausige wieder die Oberhand. Wie eine Schlange windet Christian seinen

35) Mazeppa, XII, Z. 475 ff.
36) ebenda, XIV, Z. 587 ff.
37) Isld. Canto, I, 9, Z. 181 ff.

blutigen Körper an die Stelle des Abgrundes heran, die ihm am steilsten und schrecklichsten erscheint, und stürzt sich in den Abgrund hinab:

. . . „the rock below received like glass
His body crushed into one gory mass,
With scarce a shred to tell of human form,
Or fragment for the sea-bird or the worm;
A fair-haired scalp, besmeared with blood and weeds,
Yet reeked, the remnant of himself and deeds".[38]

Alle bisher angeführten Stellen beschränkten sich fast ausschließlich auf das Grotesk-Schreckliche Nur ganz vereinzelt spielte das komische Element mit hinein, ohne aber von dem Grausigen und Schrecklichen vollkommen unabhängig aufzutreten. Die komische Seite des Grotesken, die in den satirischen Werken Byrons, vor allem im „Don Juan", eine so bedeutende Rolle spielt, kommt in den Verserzählungen rein losgelöst vom Schrecklichen eigentlich nur in „The Island" vor. Hier ist das ganze zwanzigste Kapitel des zweiten Gesanges von ausserordentlich komisch-phantastischer Wirkung. Auch nicht ein einziger Vers ist hier frei vom Komisch-Grotesken. Aus dem Dunkel des Waldes tritt in höchst phantastischer Ausstaffierung Ben Hunting hervor

„Fantastically, it may be, arrayed,
A seaman in a savage masquerade".

Seine Kleidung wird verglichen mit der seltsamen, possenhaften Kostümierung, mit der sich die Seeleute aufzuputzen pflegen, wenn sie den Aequator passieren. Die halbzerrissene Jacke, die trotz ihrer Zerlumptheit ihre europäische Herkunft erkennen läßt, bildet mit den übrigen Stücken der Bekleidung einen höchst komischen Kontrast:

„But then a sort of kerchief round his head,
Not over tightly bound, nor nicely spread;
And, 'stead of trowsers (ah! too early torn!
For even the mildest woods will have their thorn)
A curious sort of somewhat scanty mat
Now served for inexpressibles and hat;
His naked feet and neck, and sunburnt face,
Perchance might suit alike with either race.
His arms were all his own, our Europe's growth,
Which two worlds bless for civilising both".[39]

Hier kommt ausser dem Grotesk-Komischen die Ironie zum Durchbruch, die Byron im „Don Juan" in Verbindung mit dem Derbkomischen zu so ausgezeichneten Wirkungen verwendet hat. Aeusserst grotesk nimmt sich auf den halb europäischen, halb südseemäßigen Kleidungsstücken die Ausrüstung mit europäischen Waffen aus, den Kontrast der Kleidung verstärkend:

38) Isld. Canto, IV, 12, Z. 341 ff.
39) Isld. Canto II, 20, Z. 478 ff.

„The musket swung behind his shoulders broad,
And somewhat stooped by his marine abode.
But brawny as the boar's; and hung beneath,
His cutlass drooped, unconscious of a sheath,
Or lost or worn away";

Wirken die Waffen in ihrem verwahrlosten Zustande schon an und für sich höchst wunderlich, so wird der Eindruck des Komischen noch erhöht durch einen sehr originellen Vergleich:

- - - „his pistols were
Linked to his belt, a matrimonial pair -
(Let not this metaphor appear a scoff,
Though one missed fire, the other would go off);
These, with a bayonet, not so free from rust
As when the arm-chest held its brighter trust,
Completed his accoutrements, as Night
Surveyed him in his garb heteroclite".

Das Melodramatische und Sensationelle.

Wie das Groteske, so ist auch das Melodramatische ein beliebtes Formelement der romanesken Dichtung. Beim Melodrama liegt das Moment des Kontrastes vor allem darin, daß es durch eine ausserordentliche Uebersteigerung des Emotionalen von dem normalen Gefühlsleben abweicht. Mit ungeheurer Plötzlichkeit wechseln die widersprechendsten Gemütsstimmungen. Freude und Leid lösen sich mit einer unglaublichen Schnelligkeit ab. Die Rede ist bald von Pathos getragen, bald verflacht sie in eine seichte Sentimentalität. An besonders rührseligen Stellen werden beim echten Melodrama zur Erhöhung der sentimentalen Stimmung gesangliche und musikalische Einlagen eingefügt.

Außer der Uebertreibung der Gefühle erfährt die Handlung eine Steigerung zum Sensationellen. Die Ereignisse folgen oft aufeinander mit einer Unmittelbarkeit und Schnelligkeit, die alle Grenzen des Wirklichen überschreitet. Oft fehlen die kausalen Zusammenhänge, und der blinde Zufall beherrscht die Handlung. Eine Ueberraschung jagt die andere. Beliebte Hilfsmittel zur Erzielung einer effektvollen Wirkung sind Intrigen und plötzliche Enthüllungen von Geheimnissen. Die unmöglichsten Begebenheiten werden kombiniert. Scheintote gewinnen ihre Besinnung wieder, und Totgeglaubte erscheinen plötzlich in ihrem früheren Wirkungskreis. Wiedererkennungen unter den seltsamsten Umständen finden statt, und Verkleidungsintrigen dienen zur Steigerung von Furcht und Schrecken. Das Abenteuerliche spielt eine große Rolle als Schiffbruch an stürmischen Felsküsten, Meuterei, in nächtlichen Morden, schrecklichen Gefängnis- und Hinrichtungsszenen, gewaltigen Feuersbrünsten, abenteuerlichen Entführungen und Verfolgungen. Wieder Erwarten tritt aber zumeist eine plötzliche Wendung ein zu einem glücklichen Ende. Die Schuldigen ereilt die wohlverdiente Strafe, und die Tugendhaften erhalten ihre Belohnung.

Häufig greifen Personen, die im bisherigen Verlauf der Handlung nur eine untergeordnete Rolle spielten oder gar erst gegen Ende des Stückes zum ersten Male auftreten, plötzlich entscheidend ein. Selbst die Hauptpersonen entbehren oft jeder Entwicklung, die Chraktere sind stereotyp. Ohne jede psychologische Erfassung sind diese Personen mehr Marionetten als Menschen. Es wird nicht nur der Verbrecher mit dem Tugendhaften kontrastiert, sondern man geht aus Effekthascherei in der Kontrasttechnik selbst soweit, in ein und derselben Person die widerspruchsvollsten Eigenschaften zu vereinigen. So sind zumeist die Verbrecher und Räuber bei all ihrer Brutalität und Wildheit besonders gegenüber dem weiblichen Geschlecht von einer ausserordentlichen Zartheit und Feinfühligkeit.

Als Schauplatz werden im Melodrama mit Vorliebe unheimliche Oertlichkeiten gewählt: ein Schloß im Meere, labyrinthartige Riesengebäude, Festungen mit unterirdischen Gängen,

oder unheimliche, dunkle Grotten und Höhlen. Gern verlegt man die Handlung in den fernen Osten oder Süden.

Das Melodramatische, wie wir es bei Byron finden, stützt sich einerseits auf die „Gothic Novel" des ausgehenden 18. Jahrhunderts, die ihrerseits wieder in mancher Hinsicht von dem heroisch-galanten Roman des Barock abhängig ist,[1] wie überhaupt das Barock mit seiner antithetischen Grundhaltung starke romaneske Züge aufweist; andrerseits arbeitet das Melodramatische stark mit bühnenmäßigen Effekten und hat manches von der Oper.

Für die „Terroristen" hat Byron höchst anerkennende Worte,[2] obwohl hierbei eine gewisse Oppositionsstellung gegenüber den „Lakisten" mitgesprochen haben mag. Dickens weist in seinem Roman „Oliver Twist", in dem er zu Anfang des 17. Kapitels eine treffende Charakteristik des Melodramas gibt, von seinem antithetischen Gesichtspunkte aus darauf hin, daß die Ereignisse des Melodramas uns, die wir als Leser oder Zuschauer die Begebenheiten in den Dichtungen betrachten, vielfach stark unwahrscheinlich anmuten, während sie das wirkliche Leben doch durchaus in ähnlicher Weise darbiete. Wie also Dickens bis zu einem gewissen Grade das Melodramatische billigt, so verwendet auch Byron, der ebenfalls die Antithetik im wirklichen Leben aufs stärkste empfindet, in seinen Dichtungen zahlreiche melodramatische Züge, ohne jedoch den Apparat der „Gothic Novel" in seiner ganzen Schrecklichkeit zu übernehmen.

Die melodramatische Uebersteigerung des Gefühls tritt ganz besonders stark im „Childe Harold" in Erscheinung. Die Sentimentalität wirkt bei dem Helden des Stückes höchst affektiert. Der schwermütige Ton erinnert an Wertherstimmung; aber dieser Lyrismus und die Sentimentalität im Childe Harold haben etwas Gekünsteltes und Unechtes. Die Gespaltenheit des Charakters bedingt die Zwiespältigkeit der Dichtung im allgemeinen. Wir können Childe Harold keinen Glauben schenken, wenn er bei seinen Kriegsschilderungen zunächst den Krieg als etwas Unmenschliches hinstellt und unmittelbar darauf den Ruhm des Krieges in den überschwänglichsten Worten preist, oder wenn er mit merklicher Begeisterung den Stierkampf schildert, und gleich darauf seine innere Teilnahmlosigkeit an diesem Schauspiel ausspricht und es als roh verurteilt. Es ist ein ständiges Ebben und Fluten der Gefühle. Eben klingt der fröhliche Kriegstanz der Sulioten aus, da werden wir in die bleiche Grabesluft der Thermopylen versetzt. Immer wieder begegnet uns der plötzliche Wechsel der Gefühlslagen. Von dem Jubel des Festballs in Brüssel geht es in die Schrecken der Schlacht. In dieser Weise wechseln die Stimmungen in bunter Folge. „Man! Thou pendulum betwixt a smile and and tear",[3] das ist das Motto für die Auffassung des Menschen und seiner Gefühle nicht nur im

1) Dibelius, W.: Palaestra XCII, S. 295 ff.
2) Medwin: Conversations, p. 229.
3) Ch. H., IV, St. 109.

Childe Harold, sondern auch in Byrons gesamten poetische Erzählungen.

Mit besonderer Vorliebe ergeht sich Byron in seiner sentimentalen Ueberschwänglichkeit in wehmütigen und schauerer regenden Grabeselegien. Seine Gedanken bewegen sich dabe in überspannten Bahnen und sind weiter nichts als ein Kokettiere mit dem Tode. Hohle Sentimentalität beherrscht das Stück.

Der melodramatische Charakter kommt im „Childe Harold" auch in den Gesangseinlagen zum Ausdruck. So ist gleich zu Beginn des ersten Gesangs das Abschiedslied: „Childe Harold's Good Night" eingefügt, um die wehmütige Stimmung effektvol zu steigern. An sentimentaler Gefühlsschwelgerei fehlt es dem auch nicht: der Nachtwind seufzt, der Hund heult, Träne fließen in reichlichen Mengen, und von diesen Tränen heißt es bezeichnenderweise: „Such tears become thine eye".[4] Und da ist ja der erstrebte Effekt, man empfindet einen besondere Wohlgefallen an der tränenreichen Gefühlsamkeit. Fast noc unerträglicher ist die zweite Gesangseinlage, das Lied: „To Inez" Es ist der Ausdruck jenes Gefühls, das als „ennui" zu Byron Zeit sich weitester Verbreitung erfreute:

„It is that weariness which springs
From all I meet, or hear, or see."[5]

Louis Maigron widmet diesem Gefühl des Ekels vor der We in seinem Werk „Le Romantisme et les Moeurs" ein besondere Kapitel unter dem Titel „Le romanesque sentimental" un kennzeichnet es hiermit als einen wesentlichen Bestandteil des Romanesken.[6]

Neben der emotionalen Seite des Melodramatischen spie auch das Sensationelle im Childe Harold eine nicht unbedeutend Rolle. Nicht nur werden wir in schnellem Fluge durch di verschiedensten Länder geführt, wie Portugal, Spanien, Griechen land, Albanien, die Türkei und im dritten und vierten Gesan durch Belgien, Deutschland, die Schweiz und Italien, sonder es sind auch immer wieder die Hauptsensationen dieser Länder, die uns dargeboten werden. An jähen Bergabhängen sich erhebende Prunkpaläste, Vatheks Feenschloß, der wegen seiner gewaltigen Dimensionen berühmte Klosterpalast von Mafra ziehen an uns vorüber. In ihrer Aussergewöhnlichkeit ist die Kampftat des Mädchens von Saragossa ein vorzügliches melodramatisches Motiv, wie ja mit Vorliebe das Melodrama Frauen mit blutiger Waffe in der Hand darstellt und so einen effektvollen Kontrast erzielt.

Zu Anfang des zweiten Gesangs wird uns die Oeffnung eines Grabes bei Marathon geschildert, ebenfalls eine nicht

4) Ch. H, I, Poetry I, p. 28, Strophe 5.
5) Ch. H. I, Poetry I, p. 76, Strophe 4.
6) Bezeichnenderweise stellte auch E. T A. Hoffmann diese romaneske Gefühlsübersteigerung bei sich selbst fest, wenn er in seinem Tagebuch notierte: „Sonderbar romanesk zärtliche Stimmung". 3. Febr. 1813. (H. v. Müller; E. T. A. Hoffmann, Tagebücher, Berlin 1915, Bd. I, 108).

alltägliche Begebenheit! Eine ganz ausserordentliche Sensation ist dann das Stiergefecht in Cadiz. Ein melodramatisches Ereignis par excellence ist der Schiffbruch an Sulis felsiger Küste, ein Motiv das schon der höchst romaneske Roman „Appolonius von Tyrus" so effektvoll verwertet, und das vor allem auch das Agens der Handlung der Odyssee ist, die bei der ungeheuren Fülle der ungewöhnlichen Ereignisse geradezu als das Urbild des romanesken Romans angesehen werden kann.

Albanien wird als ein Land der Räuberromantik geschildert. Zur Sicherung gegen Ueberfälle durch Räuber erhält Childe Harold eine Geleittruppe. Als Kontrast folgt auf eine friedliche Landschaftsszene der wilde Kriegstanz der Sulioten, wie er in ähnlicher Weise als Zwischenakt im Melodrama beliebt war. Als letzte Sensation des zweiten Gesanges wird der Karneval in Stambul geboten. Ein Stück echter Grabes- und Verwesungsromantik begegnet uns im Anfang des dritten Gesangs, wo wir Childe Harold auf der Schädelstätte von Waterloo finden. Am Rhein schildert Byon das wilde Leben der Raubritter und kommt damit wieder in das romaneske Gebiet der Ritter- und Räuberromantik. Ehe Byron dann zu einer Betrachtung der wilden Schönheiten der Alpenlandschaft übergeht, läßt er es sich nicht nehmen, das Grausige und Schaurige des Knochenfeldes von Murten zu schildern mit den „ghastly trophies of the slain"[7] und noch eine der beliebten Grabszenen einzuflechten. Die Darstellung der friedlichen Landschaft am Genfersee wird durch einen plötzlichen Szenenwechsel jäh unterbrochen. „The sky is changed", heißt es wie in einer knappen Bühnenanweisung. Und schon bricht das Gewitter mit ungeheurer Gewalt los.

Gleich die erste Verszeile des vierten Gesanges führt uns wieder an eine Stelle sensationeller Begebenheiten: auf die „Seufzerbrücke" in Venedig, jene Brücke, die zwei Gebäude so heterogener Art verbindet, „a Palace and a prison". Eine ganze Anzahl von Stanzen widmet Byron der „Feenstadt" Venedig, der märchenhaften Traumwelt seiner Kindheit. Ein reichhaltiges Repertoire von Sensationen bietet vor allem Rom mit seiner blutigen Vergangenheit, seiner Fülle von Meuchelmorden und Hinrichtungen, aufregenden Zirkusspielen und Gladiatorenkämpfen. Ausserdem wird hier eine wahre Musterschau von Kunstwerken buntester Mannigfaltigkeit aufgeboten. Schöpfungen der Architektur wechseln in bunter Folge mit Werken der Malerei und Plastik. Die Vorliebe des Melodramatikers für die Grotte mit ihren phantastischen Formen und ihren magischen Lichteffekten kommt in der eingehenden Schilderung der Grotte der Egeria zum Ausdruck. Unter der Unmenge der Bilder, die ohne eine innere Zusammengehörigkeit in schnellem Tempo aufeinander folgen, muß naturgemäß der einheitliche Charakter des Stückes leiden. Wie ein Film rollt die Bilderreihe flimmernd vor unseren

7) Ch. H. III, St. 63.

Augen ab, hier und da unterbrochen von erläuterndem Tex
Bei diesem raschen Auftauchen und Verschwinden der Bilde
wird auch die Nachhaltigkeit der Wirkung erheblich geschwäch
So kann „Childe Harold's Pilgrimage" keinen Anspruch darau
erheben, als ein im wahren Sinne romantisches, d. h. also auc
organisches Kunstwerk zu gelten. Und so müssen wir Byron
Aeußerung über sein Werk, die er rein rhetorisch aufgefaß
haben will, ihm wirklich als Mangel zur Last legen: wir haben
es in mancher Hinsicht lediglich mit einem Gaukelspiel zu tun
das, wie er sagt, nur dazu da ist „to beguile my breast, o
that of others, for a while".[8]

Es lag in der Natur der Dichtung als poetische Reiseschilderung,
wenn Byron sich im „Childe Harold" mehr oder weniger an
das hielt, was er gesehen und erlebt hatte und somit das Melo-
dramatische und Sensationelle sich in gewissen Grenzen bewegt.
Diese Beschränkungen fallen fort in den sogenannten „poetischen
Erzählungen". So machen sich in diesen die melodramatischen
Züge in weit höherem Maße geltend.

Gleich die erste dieser Versepen, der „Giaour", zeigt scho
rein äußerlich den melodramatischen Charakter in dem Aufba
des Stückes. Zwar ist der Hergang an sich durchaus nich
verwickelt. Aber durch das Fragmentarische der Darstellun
kommt etwas Verwirrendes in die Handlung, das uns an einige
Stellen geradezu zwingt, den Zusammenhang mehr oder wenige
zu erraten. Vor allem wird durch diese ruckweise Schilderun
das Geheimnisvolle ungemein gesteigert. Diese Technik - de
Untertitel lautet ja auch: „a *fragment* of a Turkish Tale" - erinner
an manche Schauerromane, in denen derselbe Effekt des Span
nungsvollen dadurch erreicht wird, daß angeblich der Stoff de
Handlung aus Bruchstücken einer Handschrift entnommen wird
die gerade an den Stellen höchster Spannung abbrechen. Nach
geheimnisvollen Eingangsworten, die uns auch nicht das geringste
von einem vorausgegangenen oder folgenden Ereignis andeuten,
sondern nur etwas außerordentlich Schreckliches vermuten lassen,
werden wir plötzlich in das verfallene Schloß des Paschas Hassan
versetzt, das mit den in ihm hausenden Fledermäusen, Eulen
und wilden Hunden einen unheimlichen, gruseligen Eindruck
macht. Ueber dem Tor liegt ein schauriges Dunkel:

„The guest flies the hall, and the vassal from labour,
Since his turban was cleft by the infidel's sabre"![9]

Mit diesen letzten Zeilen erfahren wir endlich das Schicksal
Hassans wie auch die unselige Tat des Giaour. Aber diese
Vorwegnahme von Hassans schrecklichem Ende ist in ihrer
Knappheit nur dazu angetan, die Spannung zu steigern. Höchst
geheimnisvoll ist die Ertränkung Leilas dargestellt. Es ist nur
von der Last die Rede; wir sollen mit Bangen vermuten, daß
es ein menschliches Wesen ist, welches hier in die unheimliche

8) Ch. H. III, St. 112.
9) Giaour, Z. 350—51.

Tiefe versenkt wird. „Yet 'tis the longest voyage, I trow, that one of . . “ [10]; hier bricht der Satz abrupt ab, gerade als wir die Enthüllung des Geheimnisses erwarten, die schon das nächste Wort hätte bringen müssen. Das Geheimnisvolle wird verstärkt durch seltsame Gerüchte über das plötzliche Verschwinden Leilas. So soll sie in georgischer Pagentracht mit dem Giaour entflohen sein. Hier spielt also das Verkleidungsmotiv hinein, das schon im Schauerroman vielfach Verwendung gefunden hatte. Höchst bezeichnend ist, daß wir es hier mit der im Melodrama beliebten Hosenrolle der Frau zu tun haben. Auch Entführung und Flucht als solche sind wieder typisch melodramatische Motive. Wir haben also eine gewaltige Häufung von Geheimnissen aller Art. Ein anderes melodramatisches Hilfsmittel ist der Ueberfall aus dem Hinterhalt. Schon hat Hassan mit seiner Schar die Felsschlucht durchritten, und niemand denkt mehr an eine Gefahr. Da werden Hassans Leute einer nach dem anderen plötzlich durch Kugeln eines unsichtbaren Feindes niedergestreckt. Das Verkleidungsmotiv tritt wieder auf: der Giaour trägt die Tracht der Arnauten, Hassans Feinden.

Im zweiten Teil des Stückes werden wir in ein vollkommen andersartiges Milieu versetzt, in ein Kloster, das ja ein besonders beliebter Schauplatz der „Gothic Novel“ war. Bezeichnenderweise beginnt dieser zweite Teil mit der melodramatischen Frage nach dem Namen; denn es ist charakteristisch für das Melodrama, daß hier vielfach der „Unbekannte“ eine wichtige Rolle spielt, wodurch natürlich das Geheimnisvolle eine effektvolle Steigerung erfährt. Weder die düstere Tat, noch Glaube und Rasse des Giaour sind den Mönchen bekannt. Selbst seine Todesbeichte bringt nicht die volle Enthüllung seiner Geheimnisse:

„He passed - nor of his name and race
He left a token or a trace“.[11]

Nicht nur in den Begebenheiten, sondern auch in den Charakteren kommt das Melodramatische zum Ausdruck. Das Marionettenhafte, das für die Gestalten des echten Melodramas so charakteristisch ist, kritisiert besonders Swinburne scharf an den Personen der Byronschen Dichtungen, wenn er die stereotypen männlichen und weiblichen Charaktere als die „two squeaking and disjointed puppets“[12] bezeichnet. Oft schon ist auf die augenfällige Aehnlichkeit der Byronschen Helden mit den Hauptrollenträgern in der „Gothic Novel“ hingewiesen worden. Das Unnatürliche in diesen Charakteren liegt in dem scharfen Kontrast der Eigenschaften: wilde Brutalität einerseits, feinstes Zartgefühl andererseits. Das Prinzip der Kontrastierung ist hier auf die Spitze getrieben In übertriebener Empfindsamkeit schwelgt der Giaour in Selbstvorwürfen, indem er die Schuld an Leilas Tod seiner eigenen ungestümen Leidenschaft zuschiebt; auf der anderen

10) Giaour, Z. 372—73.
11) Giaour, Z. 1329 ff.
12) zitiert nach S. C. Chew: Byron in England, London 1924, p. 311.

Seite tritt er uns als der verwegene Verbrecher entgegen, de vor keiner Gewalttat zurückschreckt, wie er von sich selbst sagt

„'tis true, that, like a bird of prey,
With havock have I marked my way".[13]

In der „Bride of Abydos" ist unter den melodramatische Elementen vor allem das Geheimnis zu effektvollen Wirkunge verwandt. Selim macht Zuleika geheimnisvolle Andeutunge über seine Person und sein Vorhaben. In der Nacht erst soll sie das Geheimnis erfahren. So wird Zuleika von einem Führer durch dunkles, unheimliches Dickicht zu einer Grotte geleitet, jenem vom Melodrama so bevorzugten Schauplatz. Das trübe Licht einer Lampe erleuchtet das unheimliche Grottendunkel. Furchtbare Ueberraschungen bieten sich hier Zuleika dar. Ihr Blick fällt auf seltsame, fremdartige Waffen. Die schrecklichste Ueberraschung aber ist für sie Selim selbst. Nicht in seinem Prachtgewand tritt er ihr entgegen, sondern er erscheint in voller Kriegsausrüstung eines türkischen Seesoldaten. So spielt auch hier wieder der Verkleidungstrick des Melodramas mit hinein. Nun endlich lüftet er das Geheimnis mit den Worten: „Zuleika I am not thy brother".[14]

War im Sensationsroman die unter seltsamen Zufälligkeiten stattfindende Erkennung naher Verwandten ein beliebtes Effekt mittel, so erreicht hier Byron die Sensation durch die entsprechende Umkehrung des Motivs. Aber auch jetzt, nachdem die Aufklärung lange hinausgeschoben worden ist, erfolgt die Enthüllung des ganzen Geheimnisses nicht mit einem Male, sondern es wird erst in einzelnen Teilen nach und nach aufgedeckt, um die Spannung möglichst lange aufrechtzuerhalten, ein technischer Trick, der auch besonders von Mrs. Radcliffe in ihren „Mysteries of Udolpho" angewandt ist. Selim gibt sich als der Sohn von Giaffirs Bruder zu erkennen, den dieser aus Herrsch- und Habsucht hat vergiften lassen. Auch diese Ermordung von nahen Verwandten hat in der „Gothic Novel" häufig effektvolle Verwendung gefunden. So ermordet Schedoni im „Italian" der Mrs. Radcliffe seinen Bruder, um in den Besitz von dessen Gütern zu gelangen. Eine weitere Enthüllung Selims besteht darin, daß er sich als Anführer der Piraten zu erkennen gibt, denen er sich im geheimen angeschlossen hat, und mit deren Hilfe er Zuleika zu entführen hofft. So fehlt auch hier das melodramatische Motiv der Entführung und Flucht nicht. Aber auch die zumeist damit in Verbindung gebrachte Verfolgung läßt nicht lange auf sich warten. Giaffir erscheint mit Waffengewalt. Ein Pistolenschuß kracht durch die Stille der Nacht, Selims Signal für seine Piraten. Schon hat er das Boot der ihm zu Hilfe kommenden Piraten fast erreicht. Die Spannung ist aufs höchste gestiegen. Da wird ihm der Blick nach Zuleika zum Verhängnis. Schließlich kommt auch der berüchtigte melodramatische

13) Giaour, Z. 1163—64.
14) Br. of Ab., Cto. II, X, Z. 646.

Bühnenschrei voll zur Geltung als der „wild cry“ beim Tode Zuleikas.[15]

So finden wir in diesen Verserzählungen mit ihrer Unzahl von Geheimnissen und Enthüllungen, mit Verkleidungen, Entführung und Verfolgung, nächtlichem Kampf und unheimlichem Grottendunkel das ganze Register des Melodramas aufgezogen.

Selim selbst ist mit den widersprechendsten Charaktereigenschaften ausgestattet. In dem ersten Teil der Erzählung lernen wir ihn als verweichlichten Jüngling kennen. Mit feinem Zartgefühl begegnet er Zuleika. Dann aber entpuppt er sich als tollkühner Pirat. Immer zeigt er sich höchst edelmütig. Selbst seinen Todfeind Giaffir will er schonen im Augenblick seiner eigenen größten Gefahr. Diesen stets nur in Liebesschwärmerei schwelgenden Jüngling inmitten einer Piratenbande vorgeführt zu sehen, würde uns jedenfalls sehr seltsam und unglaubwürdig anmuten.

Fast noch kondensierter erscheint das melodramatische Element im „Corsair“. Spielte schon in der „Bride of Abydos“ das Piratenmotiv eine Rolle, so tritt es hier in Reinkultur auf. Gleich zu Beginn des Stückes werden wir durch die pathetischen Gesänge des Piratenchores eingeführt in die düstere, stimmungsgeladene Atmosphäre des Melodramas. Der Schauplatz ist zunächst die Felseninsel der Piraten. Das Abenteuerliche ihres Lebens wird geschildert. Medora, Konrads Geliebte liefert die beliebte melodramatische Gesangseinlage. Es folgt eine höchst sentimentale Liebesszene. Gab schon der Abschied der Liebenden reichlich Gelegenheit, die Gefühlsamkeit stark zu betonen, so bricht Medora nach Konrads Fortgang in eine ganz ausserordentlich tränenreiche Gefühlsschwelgerei aus.

Von ganz besonders schreckhafter Ueberraschung ist die Verkleidungsintrige: der Derwisch steht plötzlich wie verwandelt als der Piratenführer vor den bestürzten Feinden. Eine entsetzliche Sensation jagt die andere. Feuergarben schießen zum Nachthimmel empor. Eine furchtbare Panik bricht aus. Noch einmal tritt das sensationelle Motiv der Feuersbrunst auf, als die Stadt in Brand gesteckt wird. Und nun tritt eine ungeahnte Perepetie ein: mitten im Kampf versucht Konrad, die Frauen aus dem brennenden Harem zu retten. Dann wieder ein plötzlicher Umschwung: Konrad wird gefangen genommen. Schon steht dem Piratenhäuptling der Tod am Pfahl bevor. Die Handlung ist auf dem für den Sensationsroman charakteristischen Nullpunkt angekommen, wo jede Rettung aussichtslos ist. Da erscheint in der Nacht Gulnare in Konrads Kerker, zu dem sie mit Hilfe von Saids Siegelring, diesem alten Requisit des Abenteurer- und Sensationsromans, Zutritt erlangt hat. Eine besondere Sensation ist Gulnares Meuchelmord an Said. Konrads Flucht aus dem Kerker erinnert in ihrer Unheimlichkeit und steigenden Spannung an die Schreckens- und Schaueratmosphäre der „Gothic Novel“:

15) Br. of Ab., Cto. II, XXVII, Z. 1121.

das Schleichen durch den dunklen, gewundenen, unheimliche Gang, das plötzliche Auftauchen eines Lichtes, die unerwarte sich öffnende Galerie, Aufleuchten eines neuen Lichtes, da plötzliche Oeffnen der Tür, aus der eine Person tritt, die sic als Gulnare entpuppt, Konrads entsetzliche Ueberraschung, al er den roten Blutfleck auf ihrer Stirn sieht, das Ganze ei Bravourstück melodramatischer Spannungstechnik. Immer wiede wird uns im weiteren Verlauf des Stückes dieser kleine Blut fleck vor Augen geführt,[16] eine Manier, die an den modernen Kinotrick erinnert, indem die fortlaufende Bilderfolge plötzlich unterbrochen wird etwa durch das Bild mit der blutigen Hand des Mörders, das dann von Zeit zu Zeit immer wieder auftaucht, um uns aus der Schauerstimmung ja nicht zur Ernüchterung kommen zu lassen.

Die Flucht Konrads und Gulnares wird in besonder geheimnisvoller Weise geschildert:

> No words are uttered — at her sign, a door
> Reveals the secret passage to the shore.[17]

Wir müssen unwillkürlich an die Falltür und den unterirdische Geheimgang der „Gothic Novel" denken. So ist hier das beliebt Sensationsmotiv der Flucht zu besonders effektvoller Ausgestaltun gelangt. Es folgen weitere Ueberraschungen. Kaum ist di Barke mit den Flüchtenden auf hoher See, da nähert sich ei Kriegsschiff; und schon saust eine Kugel herüber. Aber dan tritt wieder eine der häufigen überraschenden Wandlungen ein es ist Konrads eigenes Schiff. Auch das lyristisch Sentimental kommt zur Geltung. Gulnare sinkt mit einem theatralische Augenaufschlag an des Korsaren Brust. Als terroristische Kunstgriff muß endlich das plötzliche Verlöschen der Lamp gelten, die Konrads Händen entgleitet. Schon Walpole un später Clara Reeve in ihrem „Old English Baron" suchten durc einen derartigen plötzlichen Uebergang vom Licht zum Dunke eine besondere Schreckwirkung zu erzielen. So wirkt auch in „Corsair" der Fall der Lampe wie ein schreckliches Omen: Konrad findet Medora auf dem Totenbett liegen. Höchst geheimnis voll ist auch der Ausgang des Stückes. Am Tage nach seiner Landung ist Konrad spurlos verschwunden:

> Nor trace, nor tidings of his doom declare
> Where lives his grief, or perished his despair![18]

Auch über Gulnares Schicksal hüllt sich der Dichter in tiefes Schweigen.

In der Gestalt des Korsaren Konrad hat der Byronsche Heldentypus wohl seine reinste Ausprägung gefunden. In ihm stehen sich die widersprechendsten Eigenschaften mit besonderer Schärfe gegenüber. In seiner Jugend von der Welt enttäuscht, hat sich Konrad haßerfüllt in den Kampf gegen die Menschheit

16) Corsair, Cto. III, IX, Z. 1576; X, Z. 1594 und XVIII, Z. 1704.
17) Corsair, Cto. III, XII, Z. 1612—1613.
18) Corsair, Cto. III, XXIV, Z 1857—58.

gestürzt als Pirat. Aber ein sanfter Zug bleibt in diesem Seeräuber. Zwar ist er der Anführer der mordend und brandschatzend umherfahrenden Piraten; er selbst leidet aber doch in seinem Zartgefühl unter dem Druck des Schuldbewußtseins. Er, der mit der ruhigsten Miene von Blut spricht, schaudert beim Anblick des kleinen Blutflecks auf Gulnares Stirn. Die „eine große Tugend", die er den „tausend Verbrechen" entgegenzustellen vermag, ist seine Liebe zu Medora. Bei ihrem Tode sehen wir diesen wilden Piraten denn auch sogar Tränen vergießen. Medora selbst erscheint die seltsame Zwiespältigkeit in Konrads Charakter unerklärlich, sagt sie doch:

„How strange that heart, to me so tender still,
Should war with Nature and its better will!"[19]

In ähnlicher Weise äußert sich Gulnare über ihn:

„'Twas strange — that robber thus with gore bedewed,
Seemed gentler then than Seyd in fondest mood".[20]

In jedem der beiden letzten Zitate begegnet uns das Wort „strange", das auch in allen anderen Verserzählungen Byrons in einer derartigen Häufigkeit auftritt, daß es vor allem neben den ebenso oft verwendeten „unknown" und „secret" geradezu als Stichwort der Geheimnistechnik des Byronschen Melodramas gelten kann.

Daß auch im „Lara" das Melodramatische ausgiebig vorhanden ist, wird nach dem ursprünglichen Titel „Lara, the sequel of the „Corsair" nicht wundernehmen. Sogleich zu Beginn des Stückes werden wir wieder in die geheimnisvolle melodramatische Atmosphäre versetzt. Nicht nur der Grund von Laras plötzlichem Erscheinen in seiner Heimat, auch das Land aus dem er kommt, ist unbekannt. Als ein besonderes Rätsel erscheint der junge Page von fremdartigem Aussehen. Als Schauplatz eines großen Teiles des ersten Gesangs haben wir das gotische Schloß mit der ganzen schaurigen Szenerie der „Gothic Novel". Des Nachts schreitet Lara die dunkle Galerie ab, wo an den Wänden die düsteren Ahnenbilder hängen und finster auf ihn herabblicken. Eine wahre Glanzleistung terroristischer Technik wird uns in der düsteren Halle Laras geboten. Um Mitternacht erschallt ein entsetzlicher Schreckensruf. Wie die Diener an allen Gliedern zitternd herbeistürzen, nackte Schwerter in den Händen, und Lara totenblaß und starr auf dem Boden liegen finden, wie Lara nach Wiedererlangung der Besinnung fremdartige Worte spricht und diese nur von dem aus der Fremde mitgebrachten Pagen verstanden werden, alles das sind höchst seltsame Begebenheiten, begleitet von Schreckenssymptomen und Schauderkitzel, die den grausigsten Sensationsromanen durchaus gleichwertig an die Seite gestellt werden können. Furcht und Schrecken sind für Byron sensationelle Kunstmittel, sagt er doch: „I am not sure, that Fear is not a pleasurable sensation".[21]

19) Corsair, Cto. I, XIV, Z. 396—397.
20) Ebda. Cto.. II, VII, Z. 869—870.
21) L. + J, V, p. 190.

Wie vielfach in den Sensationsromanen, so greift auch hier ein plötzlich auftretender Fremder entscheidend in die Handlung ein und bestimmt geradezu ihren weiteren Verlauf. So erregt es plötzlich großes Aufsehen, als der Fremde Lara strafwürdige Taten beschuldigt. Was für Verbrechen es aber waren, die Lara begangen haben soll, das bleibt bezeichnenderweise unausgesprochen: Lara schneidet dem Fremden plötzlich das Wort ab, gerade als dieser schon mit der Wendung: „whose deeds -"[22] im Begriff ist, näheres zu enthüllen. So bleibt es wieder einmal ein Geheimnis. Diese ganze Anklageszene wirkt höchst theatralisch. Es folgen neue Ueberraschungen und Sensationen. Ezzelin erscheint nicht zu festgesetzter Stunde. Ein beliebtes altes Sensationsmittel ist besonders der nun folgende Zweikampf. Bei der Suche nach Ezzelin arbeitet man mit den Finessen der Kriminalistik, man sucht nach Fingerabdrücken. Aber keine Spur ist zu finden, die Anhaltspunkte über Ezzelins Verbleib böte.

In dem Kriege zwischen Otho und Lara drängen sich die Ereignisse in rasendem Tempo. Mit dem Verzweiflungskampf Laras ist die Handlung wieder auf dem Nullpunkt angelangt, wo jede Hoffnung vergeblich erscheint. Da aber tritt wieder der verblüffende Umschwung ein: der mit fast übermenschlicher Heldenmut kämpfende Lara bringt es fertig, daß selbst die Tapfersten der Feinde zurückweichen. Schon scheinen die Feinde auf der ganzen Linie zu fliehen. Wie in der „Bride of Abydos" durch Selims „fatalen" Blick das Unglück heraufbeschworen wird, so ist es hier nun jene „fatale" Handbewegung Laras, durch die die Blöße am Körper entsteht, wo ihn der Todespfeil treffen soll. So schlägt das Kriegsglück nochmals um. Es herrscht also ein ständiges Schwanken zwischen Sieg und Niederlage, zwischen Hoffnung und Verzweiflung.

Besonders durchgeführt ist aber auch im „Lara" das Verschweigen der Geheimnisse. Bis zum Schluß bleiben wir im ungewissen über die Person Kaleds. Es liegt etwas Geheimnisvolles, Seltsames in diesem fremden Pagen, der mit den übrigen Dienern so gar keinen Umgang pflegt. Er wird uns von weiblicher Zartheit geschildert, so daß wir in Kaled fast ein Mädchen vermuten möchten; dem scheinen wieder andere Andeutungen zu widersprechen. Gerade diese wechselnden Aeußerungen sollen dazu dienen, einen effektvollen Reiz hervorzurufen. Erst bei Laras Tod löst sich das Rätsel. In dieser weiblichen Hosenrolle erinnert uns Kaled an die ebenfalls als Jünglinge verkleideten Frauen im „Monk" von Lewis. Bis ganz gegen Ende des Stückes wird aus Effektberechnung die Aufklärung über das rätselhafte Verschwinden Ezzelins hinausgeschoben. Das Geheimnisvolle der Versenkung von Ezzelins Leiche wird bis in alle Einzelheiten geschildert. Die Maskierung des Reiters muß das Nötige dazu beitragen, um das Geheimnisvolle zu steigern.

---

22) Lara Cto. I, XXIII, Z. 455.

Die Person Laras ist in ihren Charaktereigenschaften keine so wunderliche Konstruktion wie der „Corsair". Der Kontrast innerhalb seines Charakters ist nicht in solcher Schärfe dargestellt. Vielmehr ist bei Lara demgegenüber das Geheimnisvolle und Magische seiner Persönlichkeit in den Vordergrund gerückt, um den Effekt des Außergewöhnlichen und Seltsamen hervorzurufen.

Während in den bisher besprochenen Verserzählungen das Melodramatische besonders stark in der Häufung außerordentlicher Ereignisse sich geltend machte, tritt in der „Siege of Corinth" das Sensationelle vor allem in der Tendenz nach Massenwirkungen auf. Wie in manch anderer Hinsicht, so zeigen sich auch hierin Berührungspunkte mit der modernen Filmtechnik, die ebenfalls durch Massenszenen das Publikum zu blenden sucht. Von greller Buntheit ist der Anblick, den das aus unzähligen Völkerstämmen zusammengesetzte Türkenheer vor den Mauern Korinths darbietet. Ein wirksamer Kontrast entsteht dadurch, daß auf die mysteriöse Gespensterszene mit ihrer unheimlichen Stille unmittelbar die Schilderung der Schlacht mit ihrem gewaltigen Getöse angeschlossen wird. In höchst effektvoller Weise wird das die eigentliche Bestürmung einleitende Bombardement auf die Stadt geschildert. Ein ungeheurer Apparat an akustischen Mitteln und Lichteffekten wird in Tätigkeit gesetzt: Kanonen dröhnen, Bomben zerplatzen mit gewaltigem Getöse, Feuerbälle zerbersten krachend, weithin leuchtende Flammen prasseln, Funken sprühen wie Meteore am Himmel, schwarze Rauchwolken steigen auf, und gelber Schwefeldampf schießt zischend dazwischen.[23] Hier haben wir die ganze sensationelle Melodramatik mit ihrer Tendenz nach lauten Tonwirkungen und einer Farbengebung, die alles in ein düsteres Schwarz und grausiges Blutrot zu tauchen liebt. Zu dieser Art von Beleuchtungseffekten gehören auch Darstellungen wie Minottis rot leuchtende Fackel im dunklen Kircheninnern und die von Blut roten Marmorfliesen in dem trüben unheimlichen Licht der Grabgewölbe.

Ganz besonders effektvoll angelegt ist die Massenszene unmittelbar vor Beginn des Sturmes auf die Stadt.[24] Das ganze Türkenheer ist in Bewegung. Hier fehlt auch nicht ein einziges Effektmittel, das irgendwie zur Erzeugung und Verstärkung von Schallwirkungen geeignet wäre: Trommelgerassel, Hörnerklang, Rossewiehern, Flintengeknatter, Fahnenflattern, Rufe, Kommandoworte, Klirren der Speere, schließlich das donnernde Krachen des Signalschusses und das Freudengeheul aus Tausenden von Kehlen. Und dann erst der Sturm der Massen gegen die Mauern! Von dem Getöse der Schlacht erschallen Berg und Tal. Der Gipfel der Sensation ist die Schlußszene, in der ein Chaos und Höllenlärm herrscht, wie es schrecklicher und sinnbetäubender nicht hätte dargestellt werden können. Das Ganze ist eine Häufung von Knalleffekten im wahrsten Sinne des Wortes.

23) S. of Cor., VI, Z. 159 ff.
24) vgl. S. of Cor. XXII, Z. 683 ff.

Außer dieser Art des Sensationellen weist aber die „Bride of Abydos“ noch eine ganze Reihe anderer melodramatischer Züge auf. Die Taktik, durch Verschweigen von wichtigen Tatsachen eine geheimnisvolle Atmosphäre zu erzeugen, ist zwar in diesem Stück nicht so ausgeprägt wie in den vorhergehenden Verserzählungen, tritt aber auch hier noch deutlich zutage. So ist Alp gezwungen worden, seine geliebte Vaterstadt Venedig zu verlassen, durch Ankläger, deren Namen ihm unbekannt geblieben sind. Weiterhin bleibt uns verheimlicht, worin diese Verleumdungen bestanden haben. Auch bleiben wir im unsicheren, aus welchem Grunde Minotti Alp die Hand seiner Tochter versagt hat, obwohl diese ihn liebt. Nicht genannt wird schließlich auch die Ursache von Francescas Tod, wenn wir auch vielleicht annehmen dürfen, daß sie an gebrochenem Herzen gestorben ist.

Zu den typisch melodramatischen Zügen gehören vor allem Alps Flucht aus Venedig, seine Fahrt übers Meer, sein Uebertritt zum Islam, die Aenderung seines Namens — sein ursprünglicher Name ist Lanciotto — und sein Rachezug gegen seine Landsleute.

Ziemlich zahlreich sind in der „Siege of Corinth“ die melodramatischen Unwahrscheinlichkeiten. Bei seiner nächtlichen Wanderung kommt Alp in eine derartige Nähe der feindlichen Stadtmauern, daß er sich in Schußweite befindet, ja sogar die Wachtposten sprechen und den gleichmäßigen Takt ihrer Schritte hört. Wie erklärt es sich, daß er gänzlich unbemerkt bleibt?

„Did traitors lurk in the Christian's hold?
Were there hands grown stiff, or their hearts waxed cold?“,[25]

All diese Seltsamkeiten sollen eben dazu dienen, die geheimnisvolle Stimmung für die Vision günstig vorzubereiten. Eine der größten Unwahrscheinlichkeiten ist die für einen Greis geradezu unglaubliche Kraft, wie sie der alte, weißhaarige Minotti entfaltet. Einen ganzen Wall von Leichen türmt er um sich herum auf und zieht sich endlich zurück, ohne auch nur die geringste Verwundung empfangen zu haben. Diese höchst unwahrscheinliche Kraftprobe bespöttelt schon mit Recht die damalige British Review, wenn sie schreibt: „..... and we the less wonder at the dispatch which Minotti, the governor, makes of them, when they enter the city, who though an aged man, knocks them down like nine pins“. Diese Zeitschrift weist an derselben Stelle auf eine andere ähnlich gekünstelt herbeigeführte Lösung hin: „After the display of this physical anomaly, so unlike Salomon's portraiture of old age, Alp and Minotti are brought singly before each other, and as each being invincible by the sword, the poet might otherwise have been puzzled in deciding the combat between youth and age, Alp is dispatched by a musket shot from an unseen arm“.[26]

---

25) S. of Cor., XVI, 444—45.
26) British Review, Vol. III, zitiert nach Kölbing, Siege of Corinth 1893, S. XVII.

In der Verserzählung „Parisina“ ist das Leitmotiv ebenfalls melodramatischer Art. Es ist die Doppelliebe, wie sie schon in dem Sensationsroman des ausgehenden 18. Jahrhunderts verwendet wurde, um Verwicklungen komplizierter Art herbeizuführen. So ist Parisina von leidenschaftlicher Liebe ergriffen zu Hugo, dem Bastardsohn ihres Gatten Azo. Höchst seltsam und geheimnisvoll ist vor allem die Entdeckung des Liebesgeheimnisses. Im Traume umarmt Parisina in dem Glauben, bei ihrem Geliebten zu sein, ihren Gatten Azo und flüstert dabei den Namen Hugo. Azo, der den Namen zunächst nicht versteht, ist gerührt über die zärtliche Liebe seiner Gattin. Nun folgt wieder eine der entsetzlichen Enttäuschungen, als er genauer auf Parisinas Worte achtet:

„He hears — Why does Prince Azo start,
As if the Archangel's voice he heard?“.[27]

Mit dieser üblichen melodramatischen Frage wird wieder die plötzliche Perepetie eingeleitet. Schon zückt Azo den Dolch gegen die Untreue, aber schnell läßt er ihn wieder sinken; er will kein Mörder werden. So bleibt es bei der großen Geste, die im Melodrama eine so große Rolle spielt.

Aeußerst bühnenmäßig wirkt die Anklageszene. Effektvoll klirren die Ketten, die Hugo fesseln, so daß alle Anwesenden erschaudern. Eine fast grotesk-komische Wirkung aber wird durch die außergewöhnlich großen Tränen Parisinas hervorgerufen, von denen John Murray in einem Brief an Byron schreibt: "I admire the fabrication of the „big Tear“, which is very fine — much larger by the way, than Shakespeare's.[28] Bei diesen Tränen muß man unwillkürlich an Krokodilstränen denken. Gerade dieser Fall zeigt aufs deutlichste, welche Gefahren mit der melodramatischen Gefühlsübertreibung verbunden sind.

Mit dem üblichen gellenden Bühnenschrei fällt Parisina ohnmächtig zu Boden. Diese Ohnmachtsanfälle sind uns schon aus den vorangehenden Verserzählungen als ein beliebtes Kunstmittel zu Rührungszwecken bekannt. Denken wir daran, wie Medora bei der Nachricht von Konrads Schicksal ohnmächtig zusammenbricht, und wie Kaled beim Tode Laras das Bewußtsein verliert! Diese Menschen verlieren jede Herrschaft über ihre Gemütsbewegungen, aber das „steht ihnen“ ja gerade „gut“, wie wir es sogar ausdrücklich betont fanden. Sie alle geraten hart an die Grenze des Wahns, und einige verfallen ihm sogar gänzlich. So fällt auch Parisina, nachdem sie aus ihrer Ohnmacht erwacht ist, in geistige Umnachtung.

Die rührselige Darstellung von Hugos Gang zum Hinrichtungsplatz wird mit Effekt begleitet von dem Geläute der Klosterglocken, dem hier dieselbe Aufgabe zufällt, die bei rührseligen Stellen im echten Melodrama die Musik zu erfüllen hat. Besonders bühnenmäßig wirkt auch die Beleuchtung,

27) Parisina, IV, Z. 83—84.
28) Memoir of John Murray, 1891 I, 354, zitiert nach Poetry, III, p. 519. Anmerkg. 1.

wenn die Sonnenstrahlen Hugos Haupt kurz vor dem Fall durch das Beil mit einer wahren Lichtflut überschütten und noch grellere Schlaglichter auf das Mordinstrument selbst fallen.[29] Es folgt die Hinrichtung, jenes beliebte Motiv des Schauerromans. Schon aus den türkisch-griechischen Verserzählungen sind uns die gellenden Bühnenschreie zur Genüge bekannt, und auch in diesem Stück selbst begegnete uns in der Anklageszene Hugos bereits dieser theatralische Schrei. Als aber bei der Enthauptung der Block dumpf aufschlägt, da bekommen wir einen Schrei zu hören, der an markerschütternder Schrillheit alles bisher Dagewesene übertrifft:

„It was a woman's shriek — and ne'er
In madlier accents rose Despair".[30]

Ueber die Hälfte des ganzen 18. Kapitels mit mehr als einem Dutzend Verszeilen ist erforderlich, um die Außergewöhnlichkeit dieses Schreies, der übrigens ebenfalls wieder in der beliebten rhetorischen Frage angekündigt wird, zu würdigen. Um den Schluß des Stückes, und damit den Gesamteindruck, möglichst geheimnisvoll zu gestalten, weicht Byron von seiner historischen Vorlage ab und greift wieder zu seinem Lieblingsmittel des plötzlichen spurlosen Verschwindenlassens. Während Parisina nach der geschichtlichen Quelle ebenfalls enthauptet wird, hüllt Byron ihr Schicksal in völliges Dunkel:

„But Parisina's fate lies hid
Like dust beneath the coffin lid".[31]

Diese Ungewißheit über ihr Schicksal wird noch dadurch erhöht, daß eine ganze Anzahl von Möglichkeiten aufgezählt wird, wie ihr Leben wohl geendet haben mag. Ob sie im Kloster ihr Leben beschlossen hat, ob sie mit Gift oder dem Dolch ermordet ist, oder ob sie an gebrochenem Herzen gestorben ist: „None knew — and none can ever know".[32]

Wie in der „Parisina", so spielt auch im „Mazeppa" die Liebesintrige eine Hauptrolle. Auch hier ist die mit einem älteren Manne vermählte Frau zu einem jüngeren von leidenschaftlicher Liebe ergriffen. Zunächst muß ein Zufall eintreten, um die Handlung überhaupt erst in Gang zu bringen. „By some strange chance"[33] wird es den Liebenden erst ermöglicht zusammenzukommen. Wie so viele der Gestalten in Byrons Versepen, so verschwindet auch hier die Heldin spurlos aus unseren Augen. Ihr Schicksal bleibt ein Geheimnis. (Theresa's doom I never know).[34] Worin aber das Sensationelle und Außergewöhnliche dieser Erzählung besteht, das ist die Abnormität dieses Rittes auf dem wilden Steppenpferd, der für Mazeppa zu einem einzigen

29) Par. XVI, Z. 419 ff.
30) Par. XVIII, Z. 498—499.
31) Par. XIX, Z. 513—514.
32) Ebda. XIX, Z. 527.
33) Maz. VI, Z. 257.
34) Maz. VIII, Z. 340.

großen Abenteuer werden soll. Die rasende Jagd geht über weite Steppen, durch unheimliche Wälder und einen reißenden Strom. Erschöpft durch die unbeschreiblichen Strapazen, verliert der arme Page wiederholt das Bewußtsein. Dieses Fallen von einem Ohnmachtsanfall in den anderen ist ja ein beliebtes Mittel Byrons zur Erhöhung der rührseligen Stimmung. Eine besondere Sensation ist das Heranbrausen der Horde der Wildpferde. Als Mazeppas Pferd tot unter ihm zusammenbricht und ihm die Sinne schwinden, ist wieder der Nullpunkt erreicht, wo jede Hoffnung auf Rettung vergeblich erscheint. Da wird er von dem Kosakenmädchen aufgefunden. In die fortlaufende Erzählung ist der Rachezug Mazeppas gegen seinen ehemaligen Herrn eingeschaltet mit der melodramatischen Schilderung der Feuersbrunst im Schlosse. Auch auf den romanesken Schiffsbruch wird angespielt.[35] Mit der Auffindung des völlig Erschöpften durch das schöne Kosakenmädchen findet das Stück ein „happy end", wie es für das Melodrama charakteristisch ist.

Stärker als im Mazeppa tritt das melodramatische Element wieder in „The Island" hervor. Wie schon der ursprüngliche Untertitel „The Adventures of Christian and his Comrades"[36] andeutet, ist hier das Abenteuerliche stark betont. Das kommt vor allem in der Meuterei zum Ausdruck. Zu Beginn des Stückes begegnet uns das beliebte romaneske Traummotiv mit dem Effekt der großen Enttäuschung beim Erwachen, wobei hier der Kontrastcharakter zwischen Sein und Schein besonders scharf dargestellt ist. Bei der Aussetzung des Kapitäns und seiner Getreuen in dem kleinen Boot bietet sich auch wieder eine günstige Gelegenheit, um auf den beliebten Schiffbruch anzuspielen. Mit seinen romanesken Motiven, vor allem auch durch die Meuterei, erinnert das Stück an R. L. Stevensons „Treasure Island". Eine melodramatische Ueberraschung ist Ben Huntings Mitteilung von der Ankunft des Kriegsschiffes. Und nun wird der blutige Kampf hineingetragen in die friedliche Idyllik der paradiesischen Insel. Während einer Kampfpause kommt in einer tränenreichen Liebesszene auch das Rührselige zu seinem Recht. So begegnet uns auch in diesem Stück wieder der barocke Wechsel von Helden- und Liebesabenteuer. Etwas besonders Sensationelles ist dann das wilde, die Nerven aufpeitschende Wettrennen zwischen den Kanoes der Südseeinsulaner mit den Abenteurern und den Booten ihrer Verfolger. Schon sind diese ganz nah herangekommen. So sind wir wieder an dem Punkt angelangt, wo jede Rettung hoffnungslos erscheint. Da muß ein sensationeller Kunstgriff helfen. Es geschieht das Seltsame, daß Neuha und Torquil plötzlich vor ihren Augen verschwunden sind, die Verfolger in Ueberraschung und Verblüffung versetzend. Auch in der Grotte als Unterschlupf Neuhas und Torquils haben wir wieder den typisch melodramatischen Schauplatz, wobei

35) Mazeppa, XIII, Z. 553 ff.
36) so in der Veröffentlichung von John Hunt vom 23. Juni 1823.

diese Grotte ausserdem noch durch die Eigenartigkeit ihres unterseeischen Zugangs geradezu einzig dasteht und den Eindruck des Außergewöhnlichem in höchstem Maße hervorrufen muß.

Auf die Schilderung des idyllischen Aufenthalts Neuhas und Torquils in der Grotte folgt unmittelbar die Darstellung des blutigen Verzweiflungskampfes Christians und seiner Getreuen, wie überhaupt im Verlauf des Stückes friedliche Idyllik und aufregende Szenen mit Meuterei, wilder Verfolgung und blutigem Kampf in jähem Wechsel aufeinander folgen. So gelangt auch gleich nach dem schrecklichen Tode Christians[37] eine große Freudenszene zur Darstellung: Neuha und Torquil, die von den Südseeinsulanern schon für tot gehalten wurden, werden mit großem Jubel von den Ihrigen empfangen. So schließt das Stück mit dem „happy end", in dem ja auch die furchtbarsten Ereignisse des echten Melodramas einen unerwarteten Abschluß finden.

Ohne Ausnahme treten also in Byrons Verserzählungen die melodramatischen Elemente in einer derartigen Fülle auf, daß bei der offensichtlichen Uebereinstimmung mit den Motiven des Schauer- und Sensationsromans schon allein aus diesem Grunde eine Einbeziehung dieser Stücke in die wahrhaft romantische Poesie höchst fragwürdig erscheint. Wie stark andrerseits auch der opernhafte Gehalt dieser Verserzählungen ist, geht daraus hervor, daß ein Teil von ihnen sogar Bearbeitungen zu Opern erfahren hat.[38] Für die Bühne sind die Versepen ebenfalls verschiedentlich bearbeitet worden.

37) Der gräßliche Absturz, wie wir ihn hier bei Christian erleben, gehört übrigens ebenfalls zum Repertoire der Abenteurer- und Schauerromane; denken wir vor allem an Ambrosios Sturz in die Tiefe im „Monk" von Lewis. Auch Scott und E. T. A. Hoffmann (besonders in den „Elixieren des Teufels") verwenden diese Abstürze als beliebtes Effektmittel.

38) Rossini schrieb die Musik zu dem von den Franzosen Soumet und Balochi verfaßten Text „Le Siège de Corinthe, Tragédie lyrique en cinq actes, Paris 1826, (Zitiert nach E.Estève: Byron et le Romantisme français. Paris 107. p. 152.) Der „Corsair" fand durch den Engländer W. V. Herbert eine Bearbeitung zur Oper „The Corsair", Libretto for Grand Opera, London 1906. (Zitiert nach S. C. Chew: Byron in England. His fame and after fame. London 1924. Bibliography p. 375.)

Das Uebernatürliche.

Zur Verstärkung des Sensationellen hat Byron auch das Uebernatürliche stark herangezogen. In den verschiedensten Formen ist das Magische in den Versepen angewandt. Auch das Wesen der Magie beruht auf einem Kontrast: der unvermittelten Gegenüberstellung des Sinnlichen und des Jenseitigen, einer natürlichen und übernatürlichen Sphäre. Die substantielle, materielle Schicht stößt unmittelbar an die transzendente Schicht, so daß eine gegenseitige Durchdringung, eine Verschmelzung der materiellen Dingwelt mit der transzendenten Welt zu einer transzendentalen Einheit, wie sie für das Romantische charakteristisch ist, nicht zustande kommt. Eine besonders starke Wirkung wird angestrebt, indem die Gegensätze zwischen Natürlichem und Uebernatürlichem möglichst übersteigert werden, und zwar derart, daß das Uebersinnliche in ganz realistischer Weise zur Darstellung gelangt. Es ergibt sich so eine Art von supranaturalistischem Realismus. Das Magische tritt in unmittelbare Berührung mit dem Transzendenten, dem Göttlichen. Der Magier bannt die göttliche Kraft in seine Gewalt, ohne daß ein Mittler zwischen dem Menschlichen und dem Uebernatürlichen einträte. Dieses Uebersinnliche ist aber mehr unnatürlich als irrational.

Die Zaubermagie in ihrer groben und plumpen Form, wie sie vor allem dem Schauderroman mit seinem Gespensterapparat eignet, findet sich in Byrons Versepen weniger häufig. Wenn auch die Magie die poetischen Erzählungen Byrons nicht in ihrem Wesensgehalt durchdringt, so stellt sie doch immerhin ein wirkungsvolles technisches Hilfsmittel dar, um den Eindruck des Sensationellen zu erhöhen. Im übrigen fühlte sich Byron selbst, so sehr er einerseits als Verstandesmensch, besonders nach außen hin, seiner Ablehnung des Magischen Ausdruck zu geben sich bemühte, andererseits doch stark von dem Okkulten angezogen. Aber gerade dieser Dualismus von Realismus und Spiritismus ist wieder bezeichnend für das Antithetische seiner romanesken Grundhaltung. Wenn er sich gelegentlich gern geheimnisvoll gab, so geschah dies zumeist aus theatralischer Pose Daß Byron außerordentlich abergläubisch war, dafür sprechen Zeugnisse von Männern und Frauen seiner nächsten Umgebung. Glaubwürdig erscheint vor allem das Urteil der Lady Blessington: „He is extremely superstitious, and seems offended with those who cannot, or will not, partake in this weakness. He has frequently touched on this subject, tauntingly observed to me, that I must believe myself wiser than him, because I was not superstitious. - - - Byron is, I believe, *sincere* in his belief in supernatural appearances".[1] Auch in Byrons Briefen finden sich oft abergläubische Neigungen.

In seiner primitivsten Art tritt uns in Byrons Verserzählungen das Uebernatürliche entgegen in dem Gespensterspuk im „Lara",

1) Lady Blessington: London 1834; p. 40—41.

der uns lebhaft an die Gespenstertechnik der Schreckensschule erinnert. Laras Diener hören nachts auf der dunklen Galerie des gotischen Schlosses eine Stimme von überirdischem Klange die geheimnisvollen Worte flüstern: „That must not be known".[2] Auch wollen einige etwas Geheimnisvolles, Unbeschreibbares gesehen haben. Lara erscheint uns als der Magier, der des Nachts Zauberbücher studiert. Wir können ihn in mancher Hinsicht als den Vorgänger Manfreds ansehen, von dem ja Byron selbst in seinen Briefen schlechthin als dem „Magician" spricht.[3] Diese Zauberbücher gehören zu den beliebten magischen Requisiten, wie sie auch in den romanesken Elixieren E. T. A. Hoffmanns vorkommen, die aber wohl zu unterscheiden sind von dem Lebensbuch im „Ofterdingen" von Novalis, dem keine phantastische Zauberkraft innewohnt, sondern das uns als Symbol den Sinn des Lebens offenbart, wie auch im übrigen die Magie im oben definierten Sinne scharf zu trennen ist von dem „magischen Idealismus" eines Novalis, der nicht die empirische Stoffwelt mit der transzendenten Welt willkürlich kombiniert, sondern der mit Hilfe der Imagination die Synthese, die harmonische Einheit beider herbeiführt. Bei dem „magischen Idealismus" eines Novalis ist das Magische, wenn wir hier überhaupt von „Magischem" sprechen dürfen, nicht Selbstzweck oder ein bloßes sensationelles Hilfsmittel, sondern es ist, wenn es im Einzelding oder Wesen auftritt, stets das Symbol, in dem sich das Unendliche des Universums offenbart.

EtwasUnheimliches,Uebernatürliches liegt in den Geräuschen: die Banner rauschen, die Türe klappt zu, wie von überirdischer Hand bewegt, die Wandteppiche rascheln, der Fußboden knarrt, Fledermäuse schwirren, der Abendwind streicht seltsam klingend durch die Gemächer, Laute, die dem Menschen von übernatürlicher Mächten und Kräften auszugehen scheinen und ihn in seinem Innersten erschaudern und erzittern lassen.[4]

Wenn der Mond durch das düstere Gitterwerk der gotischen Fenster auf die Heiligenbilder fällt, so gewinnen die Heiligen Eigenleben und bewegen sich wie Spukgestalten:

„- - - and as the moonbeam shone
Through the dim lattice, o'er the floor of stone,
And the high fretted roof, and saints, that there
O'er Gothic windows knelt in pictured prayer,
Reflected in fantastic figures grew,
Like life, but not like mortal life, to view".[5]

Unheimlich und gespensterhaft wie ein Geist, gleichsam losgelöst von dem eigenen Ich, schießt Laras Schatten als hohe Gestalt an der Wand der gotischen Galerie entlang.[6] Lara selbst erscheint wie ein Gespenst:

---

2) Lara, Canto I, IX, Z. 139.
3) L. + J. IV, p. 94, (2. April 1817).
4) Lara, Canto I, XV, Z. 261 ff.
5) ebenda, Canto I, XI, Z. 191 ff.
6) ebenda, Canto I, XI, Z. 182.

„His bristling locks of sable, brow of gloom,
And the wide waving of his shaken plume,
Glanced like a spectre's attributes · · and gave
His aspect all that terror gives the grave".[7]

In der „Siege of Corinth" wird die Gespenstergestalt der Francesca mit Figuren auf Gobelins verglichen, die sich beim Lampenschein gespensterhaft bewegen und von der Wand herabzusteigen scheinen:

„Like the figures on arras, that gloomily glare,
Stirred by the breath of the wintry air,
So seen by the dying lamp's fitful light,
Lifeless, but life-like, and awful to sight;
As they seem, through the dimness, about to come down
From the shadowy wall where their images frown;
Fearfully flitting to and fro,
As te gusts on the tapestry come and go".[8]

Durch die Form des Vergleichs wird zwar hier das Schaurig-Uebernatürliche etwas gemildert.

Aus dem Bereich der niederen Magie verwendet Byron zur Steigerung des Furchtbaren und Schrecklichen selbst den Dämonen- und Gespensterglauben. So schildert er im „Giaour" das Grausige des Vampirismus, den er dann zum Gegenstand einer Art Schauerroman machte, als er sich im Sommer 1816 zusammen mit Shelley und dessen Gattin in der Schweiz aufhielt. (Später gab bekanntlich Byrons Leibarzt Polidori diese Erzählung in einer von ihm selbst wesentlich umgearbeiteten Fassung unter dem Titel „The Vampyre" heraus). Die Ungeheuerlichkeit des Vampirglaubens wird im „Giaour" insofern einigermaßen gemildert, als der Vampirismus für die abergläubische Vorstellungswelt des Orients charakteristisch ist und sich somit wenigstens in etwa in den Rahmen dieser türkischen Erzählung einfügt. Auch auf „Ghouls" und „Afrits", die verruchten Höllendämonen, wird im Giaour angespielt.[9]

Zu dem primitiven Zauberglauben gehört ferner die Vorstellung vom „bösen Blick". Der Giaour ist im Besitze dieses „evil eye".[10] Dieser Glaube beruht darauf, daß im Blick des Auges der Sitz der Seele ist und durch den Blick dem Menschen Schaden zugefügt werden kann. So heißt es vom Giaour:

„I know him by the evil eye
That aids his envious treachery".[11]

In der „Bride of Abydos" spielt auch das Schutzmittel gegen den magischen Zauber eine Rolle: das Amulett,[12] das seinen Träger vor allem gegen den Schadenzauber des „bösen Blicks" schützt. In die Grenzgebiete von Okkultismus und

7) ebenda, Canto I, XI, Z. 197 ff.
8) S. of Cor. XXI, Z, 620 ff.
9) The Giaour, Z 784 ff.
10) ebenda, Z. 196.
11) The Giaour. Z. 612—613.
12) Br. of Ab., Canto II, V, Z. 551.

Telepathie hinein führt uns im „Giaour" Byrons Anspielung au die Gabe des „zweiten Gehörs". Der Pascha Hassan ist au seinem Ritt durch die Gebirgsschlucht von einem Derwisch gewarnt worden, der vorher schon in seinem Ohr den Todesschuß gehört hatte, der Hassan niederstrecken sollte:

„His doom was sealed — he knew it well,
Warned by the voice of stern Taheer,
Deep in whose darkly boding ear
The deathshot pealed of murder near,
As filed the troop to where they fell!".[13]

In einer äußerst umfangreichen Anmerkung zu dieser Stelle sucht Byron die Glaubwürdigkeit dieser Gabe des „zweiten Gehörs" durch höchst detaillierte Schilderungen von zwei derartigen Fällen zu stützen, die er bei seinem Aufenthalt in Griechenland selbst erlebte.

In die Sphäre des Okkultistischen gehört auch die Anspielung auf die Nachtwandler in der „Siege of Corinth".[14]

Byron liebt es, das Uebernatürliche in seine Dichtungen einzuführen als Ahnungen, Prophezeiungen und Visionen, die dann im Laufe der Handlung in höchst verblüffender Weise in Erfüllung gehen. Byrons Menschen ahnen kommendes Unglück. Der „Corsair" ist eben von einem gefahrvollen Abenteuer nach seiner Felseninsel zurückgekehrt. Aber Medora ist von banger Ahnung erfüllt, daß er zugleich wieder auf neue gefahrvolle Unternehmen ausfahren wird, und sucht ihn mit allen Mitteln von seinem Vorhaben abzuhalten, da eine innere Stimme ihr zu sagen scheint, daß sie ihn nicht wiedersehen wird:

„This hour we part! — my heart *foreboded* this:
Thus ever fade my fairy dreams of bliss".[15]

Von derselben Todesahnung ist der „Corsair" selbst erfüllt:

„Strange tidings! — many a peril have I passed,
Nor know I why this next appears the last!
Yet so my heart *forebodes*, but must not fear,
Nor shall my follo wersfind me falter here".[16]

In seiner Todesstunde erinnert sich der Giaour der Prophezeiung und Warnung seines Freundes:

„'Tis strange — he *prophesied* my doom,
And I have smiled — I then could smile —
When Prudence would his voice assume,
And warn — I recked not what — the while:
But now Remembrance whispers o'er
Those accents scarcely marked before
Say — that his *bodings* came to pass".[17]

13) The Giaour, Z. 1075 ff.
14) S. of Cor., XXI, Z, 619.
15) The Corsair, Canto I, XIV, Z. 410—11.
16) ebenda, Canto I, XIII, Z. 311 ff.
17) The Giaour, Z. 1228 ff.

Wie eine Geisterstimme erschallt am Abend vor dem Sturm auf Korinth der Ruf des Muezzin zum Gebet im Lager der Türken. Den in der Stadt belagerten Christen klingt er überirdisch

„Like some lone Spirit's - - -,
- - - a long unmeasured tone
To mortal minstrelsy unknown".

Dieser schauerlich ertönende Ruf erscheint den Belagerten gleichsam als eine Prophezeiung ihres Untergangs.[18]

Auch Verfluchungen finden ihre Erfüllung. Denken wir an den entsetzlichen Fluch, den der türkische Fischer gegen den ungläubigen Giaour ausstößt:[19] Wenn er sich auch nicht in seiner ganzen Furchtbarkeit und Schrecklichkeit bewahrheitet, so ist doch das Ende des Giaour wirklich ein in höchstem Grade unglückliches. Mazeppa verflucht, als man ihn auf das wilde Pferd bindet, seine Peiniger. Später ereilt diese wirklich das Geschick: mit Feuer und Schwert wird das Schloß vernichtet.

In „The Siege of Corinth" droht der Geist der Francesca Alp mit dem Fluch, falls er nicht von der Bekämpfung der Christen abläßt:

„But pause one moment more, and take
The Curse of Him thou didst forsake".[20]

Alp befolgt diese Warnung nicht, und so verfällt er dem Fluche.

Um den Eindruck des Uebernatürlichen zu erwecken, verwendet Byron mit Vorliebe das Motiv der Vision. So wird der Giaour, als er sich ins Kloster zurückgezogen hat, von Visionen heimgesucht:

„Much in his visions mutters he
Of maiden whelmed beneath the sea;
Of sabres clashing, foemen flying,
Wrongs avenged, and Moslem dying.
On cliff he hath been known to stand,
And rave as to some bloody hand
Fresh severed from its parent limb,
Invisible to all but him,
Which beckons onward to his grave,
And lures to leap into the wave".[21]

Besonders eindrucksvoll sucht Byron das Ende des Giaour zu gestalten durch die bis in alle Einzelheiten ausgemalte Vision, mit welcher der Giaour sein Leben beschließt. In der Nacht erscheint ihm seine tote Geliebte. Er sieht sie deutlich in ihrem wallenden weißen Gewande; er springt auf, um sie an seine Brust zu drücken. Aber plötzlich verschwindet die Gestalt, und kraftlos sinkt er zurück. Da taucht die Erscheinung augenblicklich wieder auf. Er glaubt zu sehen, wie sie ihm zuwinkt. Er erkennt selbst ihr seidenes Haar und ihr glänzendes

18) S. of Cor., XI, Z. 266 ff.
19) The Giaour, Z 747 ff.
20) S. of Cor. XXI, Z 639–40.
21) The Giaour, Z. 822 ff.

schwarzes Auge. So stellt Byron die Geistererscheinung damit gänzlich natürlichen Eigenschaften und fast greifbar körperlichen Formen ausgestattet. In dem festen Glauben, sie leibhaftig zu erblicken, spricht der Giaour sie an:

"Oh! pass the dewy fingers o'er
This brow that then will burn no more;
Or place them on my hopeless heart:
But, Shape or Shade! whate'er thou art,
In mercy ne'er again depart![22]

Stellte im „Giaour" die Vision die Verbindung mit der Vergangenheit her, so offenbart sie sich in der „Siege of Corinth" als visionäres Schauen in die Zukunft. In der Nacht vor der Erstürmung Korinths hat Alp am Strande des Meeres eine Vision, die durch die vorangegangene Darstellung der grausigen Schlachtfeldszene und der magischen Mondscheinstimmung wirkungsvoll vorbereitet ist. Zunächst wird der Eindruck des Entsetzens effektvoll geschildert, den die Erscheinung der gespensterhaften Mädchengestalt auf Alp hervorruft. Wie bei einer Person von Fleisch und Blut beschreibt Alp dann bis in alle Einzelheiten diese Gestalt, wie sie sich seinen Augen darbietet. Das Uebernatürliche dieser Erscheinung wird hier in noch weit höherem Maße als im „Giaour" in gänzlich natürlicher, realistischer Weise dargestellt. Zwar fehlt dieser Gestalt im Vergleich zu den lebenden viel an Lebensfrische; für eine Geistererscheinung bleiben ihr jedoch noch reichlich viele irdische, natürliche Eigenschaften: sie hat die Rosen auf ihren Wangen,[23] das durchsichtige Gewand läßt ihren Busen erkennen, die schwarze Farbe ihres herabwallenden Haares wird ausdrücklich betont, weiß sind ihre nackten Arme, die als „rounded" geradezu in höchstem Grade körperlich, plastisch empfunden sind. Nun erst kommt in der Beschreibung der bleichen, transparenten Hand wieder eine der Gespenstergestalt adäquatere Eigenschaft zur Geltung. Diese Zwitterhaftigkeit kritisierte schon bald nach dem Erscheinen des Stückes die British Review in treffender Weise: „This ghost of Lord Byron's has a kind of amphibious being, that halts between animal and spiritual existence; she appears to have had the capacity of solid touch, and at the same time to have been „transparent of hue", admitting light through the liquid dimensions. When the noble poet next tries his hand at a ghost, we recommend him to give it decided attributes either negative or positive, and not to mock us with these semi-substancial creations of his brain".[24] Aber diese Darstellung des Uebernatürlichen in natürlicher, realistischer Weise ist gerade charakteristisch für die romaneske Kunst, die eben aus ihrer antithetischen Grundhaltung heraus nach einem derartigen Kontrast verlangt. So wirkt das Uebersinnliche

22) The Giaour, Z. 1312 ff.
23) S. of C. XX, Z. 546 ff.
24) British Review, Vol. III, p. 452. Zitiert nach Kölbing: The Siege of Corinth, 1893, S. XVI.

in der romanesken Dichtung „*semi*-substancial", ist zur einen Hälfte übernatürlich, so daß der Gesamteindruck eine gewisse „Halbheit" bleibt, während das Uebersinnliche der romantischen Dichter nicht „semi-substancial", sondern „*un*-substancial" ist, indem die Romantiker die Synthese zwischen Uebernatürlichem und Natürlichem restlos erreichen in dem Transzendentalen, der Sphäre der „unsubstancial existence", wie sie Wordsworth bezeichnet.[25]

Nach der Beschreibung des Aeußeren der Gespenstergestalt wird geschildert, wie diese mit bedeutungsvoller Geste die Hand erhebt zum Zeichen, daß sie sprechen will. Sie legt dar, wie es ihr möglich war, durch das Tor und die Wachen zu Alp zu gelangen. Obwohl für eine Geistererscheinung eine solche natürliche Erklärung vollkommen überflüssig erscheint, bringt Byron noch diese Begründung, die, so abergläubisch die Vorstellung, daß ein Löwe sich vor einer keuschen Jungfrau zurückziehe, auch wirken mag, doch immerhin für eine Vision noch sehr realistisch anmutet. Wie der Herausgeber der Murray-Edition, E. H. Coleridge, durch eine Parallelstelle aus „Marmion" nachweist, hat auch Scott diesen im Mittelalter verbreiteten Aberglauben als echt romaneskes Motiv verwendet. Es entspinnt sich dann zwischen dem Geist der Francesca und Alp ein Dialog, der sich wie eine durchaus sachliche, realistische Verhandlung zwischen zwei Menschen von Fleisch und Blut abwickelt. Nun kommt auch der echte Geisterspuk zu seinem Recht:

„Upon his hand she laid her own —
Light was the touch, but it thrilled to the bone,
And shot a chillness to his heart,
Which fixed him beyond the power to start.
Though slight was that grasp so mortal cold,
He could not loose him from its hold;
But never did clasp of one so dear
Strike on the pulse with such feeling of fear,
As those thin fingers, long and white,
Froze through his blood by their touch that night".[26]

Nach diesem schaurigen praktischen Eingriff scheint das Gespenst den Renegaten für gefügiger zu halten und nimmt die Rede wieder auf. Die Gestalt droht, nachdem ihre Liebe sich nicht als zugkräftig erwiesen hat, um Alp umzustimmen, nunmehr mit der Strafe Gottes. Zur Bekräftigung ihrer Warnung weist sie auf ein am Mond vorüberwanderndes Wölkchen hin, ein Motiv, das Byron, wie er in einer Anmerkung angibt, aus dem „Vathek" Beckfords entnommen hat, der ja eine reiche Fundgrube für übernatürliche Erscheinungen aller Art darstellt. Der Fluch Gottes soll Alp treffen, falls er nicht die Partei der Christenfeinde aufgibt, ehe diese Wolke das Mondlicht wieder durchbrechen läßt. Die Spannung wächst: „Wie wird Alp

25) Preface to „Lyrical Ballads". Oxford Ed. 1907, p. 940.
26) S. of Cor, XXI, Z. 595 ff.

angesichts dieser über ihm hängenden Gefahr handeln?" Aber trotz all dieser Warnungen und Drohungen und aller Zeichen der Mantil bleibt Alp verstockt. Da plötzlich ist die Gestalt verschwunden

„He turned, but she is gone!
Nothing is there but the column stone.
Hath she sunk in the earth, or melted in air?
He saw not — he knew not — but nothing is there".[27]

Am nächsten Tage schon sind alle Prophezeiungen der visionären Gestalt in Erfüllung gegangen: Francesca ist in derselben Nacht, in der sie Alp als Geist erschien, verschieden; Alp selbst fällt, als schon Korinth erstürmt ist und der Kampf beendet erscheint, von der Kugel eines der letzten überlebenden Christen.

Eine Art Geistererscheinung spielt auch im „Lara" eine Rolle. Um Mitternacht, der Lieblingsstunde der Geister, erschallt aus der Halle von Laras gotischem Schloß ein furchtbarer Schreckensschrei. Die herbeieilenden Diener finden Lara totenbleich auf dem Marmorflur starr ausgestreckt liegen. Dieses schreckliche Aussehen Laras scheint mit Sicherheit darauf hinzudeuten, daß er von einer grausigen, übernatürlichen Gespenstererscheinung heimgesucht worden ist. Aber gerade dadurch, daß von einer eigentlichen Vision nicht die Rede ist, wird das Geheimnisvolle noch gesteigert. Neben Lara liegt halb aus der Scheide gezogen sein Schwert. Anscheinend entglitt es angesichts der schrecklichen Erscheinung seinen Händen. Trotz, aber gleichzeitig auch furchtbarer Schrecken ist aus seinen Gesichtszügen zu lesen. Seine krampfhaft zusammengezogenen Lippen scheinen den Willen zum Mord zu verraten. Die fast geschlossenen Augen lassen noch den Gladiatorblick erkennen. Die Frage, ob es eine Traumvision war, die Lara in so furchtbarer Weise überraschte, wird offengelassen. Aber es muß ein übernatürliches Ereignis von außerordentlicher Schrecklichkeit gewesen sein. Es war nicht nur ein Fiebertraum; denn Lara befragte keinen Arzt, nachdem er das Bewußtsein wiedererlangt hatte. Auch war es keine religiöse, mystische Vision; denn auch einen Priester zog er nicht zu Rate. Es ist Byron eben darum zu tun, das Ganze in ein geheimnisvolles Dunkel zu hüllen.

Aber Byron beschränkt sich nicht auf die Angstzustände, Ahnungen und Visionen. Zu Ende des „Lara" steigert er das Visionäre bis zum Wahnsinn. Kaled spricht zu Luftgebilden. Immer wieder sagt sie die letzten Worte des sterbenden Lara vor sich hin. Sie richtet Fragen an ihn, als lebe er, und beantwortet sie für ihn. Plötzlich springt sie auf und winkt Lara zu, vor einem Geist zu entfliehen, der ihn verfolge. All ihre Handlungen sind die einer Irren. Dieses Psychopathische ist ein Lieblingsgebiet der romanesken Dichtung. Noch stärker als bei Byron tritt die Vorliebe für die Darstellung des Wahnsinns bei Tieck und E. T. A. Hoffmann hervor.

27) S. of Cor., XXI, Z. 674 ff.

In „The Island“ wird auf das Uebernatürliche insofern angespielt, als die Verfolger Torquils sich dessen Verschwinden nicht anders erklären können, als daß er auf übernatürliche Weise ihren Blicken entzogen worden ist:

„The quiet Proa wavering o'er the tide
Was all that told of Torquil and his bride;
And but for this alone the whole might seem
The vanished phantom of a seaman's dream.
They paused and searched in vain, then pulled away;
Even Superstition now forbade their stay.
Some said he had not plunged into the wave,
But vanished like a corpse-light from a grave;
Others, that something *supernatural*
Glared in his figure, more than mortal tall.
While all agreed that in his cheek and eye
There was a dead hue of Eternity“.[28]

In der „Bride of Abydos“ begegnet uns das Uebernatürliche als das Magische. In dem Totenhain steht auf dem Grabe Zuleikas eine weiße Rose, die nie verblüht. Ihre bleichen Blütenblätter trotzen sogar den stärksten Winterstürmen.[29] Selbst wenn rauhe Hände die Rose knicken, blüht sie am nächsten Morgen in neuer Pracht. Alles das sind wunderbare Erscheinungen, die auf übernatürliche Kräfte hinweisen:

„The stalk some Spirit gently rears,
And waters with celestial tears;
For well may maids of Helle deem
That this can be no earthly flower,
Which mocks the tempest's withering hour,
And buds unsheltered by a bower;
Nor droops, though Spring refuse her shower,
Nor woos the Summer beam“.[30]

Aber mit diesem einen Wunder begnügt sich Byron nicht. Bei dieser Wunderblume läßt ein Vogel in der Nacht einen wunderbar schönen Gesang erklingen. Wer seinem Liede lauscht, ist festgebannt, wie vom Zauber getroffen. Bei Tagesgrauen verstummt der Wundergesang. Ein Vergleich der Darstellung dieses Wundervogels mit der „Ode to a Nightingale“ eines Keats, der Ode „To a Skylark“ eines Shelley oder dem Gedicht „To a Cuckoo“ eines Wordsworth ist dazu geeignet, den gewaltigen Unterschied gegenüber romanesker Auffassung des Uebernatürlichen aufzuzeigen. Auch bei den Romantikern handelt es sich um ein übernatürliches Wesen. Während aber bei ihnen der Vogel das Symbol darstellt für das Emporsteigen von der materiellen, empirischen Welt in die metaphysische, transzendentale Sphäre und so die Verbindung mit dem rein Geistigen herstellt, fehlt eine solche Beziehung bei dem romanesken

28) The Island, Canto IV, IV, Z. 79 ff.
29) Br. of Ab., Canto II, XXVIII, Z. 1155 ff.
30) ebenda, Canto II, XXVIII, Z. 1163 ff

Wundervogel; er erhebt sich nicht in die Sphäre des Transzendentalen, sondern sein Lebens- und Wirkungsbereich bleibt beschränkt auf die Sphäre primitiver Zaubermagie. Wie weit dieser magische Vogel in der „Bride of Abydos" davon entfernt ist, als Symbol eines Unendlichen gelten zu können, das geht daraus hervor, daß in seinem seltsamen, magischen Klagegesang nun auch noch der Name Zuleika erklingt, eine Vorstellung, welche die Primitivität dieser Zaubermagie in denkbar deutlichster Weise kennzeichnet.

Außer Wunderblume und Wundervogel wird uns zu Ende der „Bride of Abydos" noch mit weiteren Wundern aufgewartet. Der Marmorstein, den man auf Zuleikas Grab legte, und der ausdrücklich als „deep fixed" bezeichnet wird, war schon am nächsten Morgen verschwunden und fand sich wieder gerade an der Stelle, wo Selim den Tod erlitt:

„It was no mortal arm that bore
That deep fixed pillar to the shore;
For there, as Helle's legends tell,
Next morn 'twas found where Selim fell".[31]

Und nun noch ein letztes Wunder, in dem das Gespensterhafte wieder zur Geltung kommt! An ebenderselben Stelle, wo Selim den Tod in den Wogen fand:

„Is seen a ghastly turbaned head:
And hence extended by the billow,
'Tis named the 'Pirate-phantom's pillow!"[32]

So findet diese Verserzählung mit einer Häufung von Wundern verschiedenster Art ihren Ausgang.

31) Br. of Ab., Canto II, XXVIII, Z. 1201 ff.
32) ebenda, Z. 1208 ff.

Das Dämonische.

Dem Uebersinnlichen nähert sich das Dämonische. Es ist etwas das Gebiet des natürlichen Willens Ueberragendes und, wie Goethe sagt, durch unseren Verstand nicht zu erfassen. In „Dichtung und Wahrheit" äußert sich Goethe über das Dämonische in eingehender Weise: „Er glaubte in der Natur, der beseelten und unbeseelten, etwas zu entdecken, das sich nur in Widersprüchen manifestierte und deshalb unter keinen Begriff, noch viel weniger unter ein Wort gefaßt werden konnte. Es war nicht göttlich, denn es schien unvernünftig, nicht menschlich, denn es hatte keinen Verstand, nicht teuflisch, denn es war wohltätig, nicht englisch, denn es ließ oft Schadenfreude merken. Es glich dem Zufall, denn es bewies keine Folge, es ähnelte der Vorhersehung, denn es deutete auf Zusammenhang."[1] Schon in dieser Aeußerung kommt das Widerspruchsvolle und Zwiespältige des Dämonischen treffend zum Ausdruck. Auf der einen Seite sind es schöpferische, vitale Urkräfte, auf der anderen Seite zerstörerische Gewalten, die sich in dem vom Dämonischen erfüllten Menschen auswirken; denn wie Goethe sagt, „steht es vorzüglich mit dem Menschen in wunderbarem Zusammenhang".[2] Ueber die Auswirkung des Dämonischen im Menschen sagt Tillich in seiner Schrift über „das Dämonische": „Es ist der Zustand der „Besessenheit", durch den sich die Dämonie im Persönlichen verwirklicht. Besessenheit aber ist Zerspaltung des Persönlichen".[3] Oder an anderer Stelle bei Tillich heißt es: „Das Dämonische äußert sich als Einbruch in das Zentrum der Persönlichkeit, als Angriff auf die synthetische Einheit des Geistes, als übergreifende und doch nicht naturhaft-ungeistige Macht".[4]

Wie aus diesen Ausführungen hervorgeht, beruht auch das Dämonische auf dem Kontrast: einer positiven, schöpferischen Kraft steht eine negative, zerstörerische gegenüber; beide befinden sich in einer eigentümlichen Spannung. Die beim Durchschnittsmenschen im Unterbewußtsein schlummernden vitalen Kräfte haben bei dem dämonischen Menschen eine gewaltige Uebersteigerung erfahren, so daß sie aus dem Unterbewußtsein mit ungestümer Gewalt hervorbrechen. Diese schöpferisch-zerstörenden Urkräfte durchbrechen die organische Form und führen zu einer „Formwidrigkeit". In der romanesken Kunst findet dieses „Positiv-Formwidrige des Dämonischen"[5] seine Realisierunng in der dämonischen Verzerrung, d. h. dem Grotesken.

Schon aus dem Kontrastcharakter des Dämonischen ergibt sich, daß es innerhalb der romanesken Kunst eine wichtige Rolle zu spielen berufen ist, während die Romantiker gerade „die

1) Goethe, Weimarer Ausg. I, 29, S 174.
2) ebda. Dichtg. u. Wahrheit, 20. Buch, IV, I. 29, S. 176.
3) P. Tillich: Das Dämonische. Tübingen 1926. p. 13.
4) ebda., p. 15.
5) ebda. p. 6.

synthetische Einheit des Geistes", die durch die Dämonie der Zerstörung anheimfällt, als die Grundbedingung allen künstlerischen Schaffens voraussetzen. Von ganz besonderer Bedeutung muß das Dämonische naturgemäß werden, wenn der Künstler selbst von ihm ergriffen ist. Wir wissen, das die romanesken Dichter Tieck und E. T. A. Hoffmann, in gewissem Sinne auch Brentano, ausgesprochen dämonische Naturen waren. Ueber diese Dämonie in Byron äußert sich vor allem Goethe gegenüber Eckermann: „Auch in Byron mag das Dämonische in hohem Grade wirksam gewesen sein, weshalb er auch die Attraktiva in großer Masse besessen, daß ihm denn besonders die Frauen nicht haben widerstehen können". (Goethes Gespr., IV, S. 341) Zwar fand Byron schon manche dämonische Züge bei den Helden in den Werken der Terroristen zur Erzielung geheimnisvoller Wirkungen verwertet. Bei seiner eigenen starken dämonischen Veranlagung vermochte jedoch Byron naturgemäß das Wesen der Dämonie in weit reinerer Form zur Darstellung zu bringen. In seiner Schrift über den „Byronschen Heldentypus"[6] hat Kraeger auch über die Helden der Verserzählungen gehandelt, ohne aber das spezifisch Dämonische in ihnen herauszuarbeiten.

Gleich in seiner ersten Verserzählung schildert uns Byron den Giaour als einen durchaus dämonischen Menschen. Wie schon die Bezeichnung „Giaour" besagt, ist der Held des Stückes ein Fremdling in seiner Umgebung. Er ist der Ungläubige, Verworfene unter den Mohammedanern. Es ist ein Wesenszug aller dämonischen Naturen, daß es Fremdlinge in ihrem Milieu sind. Aber nicht nur unter den Mohammedanern, sondern auch in seinem späteren Leben im Kloster führt er ein gänzlich isoliertes Dasein. Was besonders diese Isolation als spezifisch dämonisch kennzeichnet, das ist die damit verbundene asoziale Einstellung. Zwar hat der Giaour dem Kloster bedeutende Schenkungen gemacht, aber diese Gaben kamen nicht von Herzen, aus dem Gefühl der inneren Verbundenheit mit der Kirche, der christlichen Menschheit und dem Bedürfnis nach guten Taten, sondern Stolz war die Triebfeder dieser Mildtätigkeit.[7] Dieses Herausgestelltsein aus der menschlichen Gemeinschaft erfährt dadurch eine besondere Steigerung, daß wir den Giaour in ein Kloster versetzt und damit in der Sphäre des Heiligen finden, dem Gegenpol des Dämonischen. So achtet der Giaour die Klostergebräuche nicht. Er geht zu keiner Beichte, nimmt nicht am Gebete teil und meidet den heiligen Chorgesang. Zwar trägt er das Ordenskleid, aber den Ordenseid hat er nicht geleistet.

Die Dämonie im Giaour wirkt sich vor allem in der Leidenschaftlichkeit der Liebe zu Leila aus. Jede Leidenschaft ist als eine übersteigerte Grundkraft in ihrer Wirkung dämonisch. Die leidenschaftliche Liebe des Giaour grenzt an Wahnsinn.

6) H. Kraeger: Der Byronsche Heldentypus. Forschungen zur neueren Lit.-Geschichte VI. München 1898.
7) The Giaour, Z, 902 ff.

„Thou art the cherished madness of my heart!“[8] sagt er selbst von seiner Geliebten. Zu dem Klosterbruder spricht der Giaour von der Liebe als „the rage of passions fierce und uncontrolled“.[9] Die dämonische Leidenschaft beraubt den Menschen jeder Selbstbeherrschung. Eine ungeheuere Aktivität ist den dämonischen Menschen eigen. Aber diese wirkt sich so übermächtig und gewaltig aus, daß der Mensch von einer starken inneren Unruhe erfaßt wird. Diese Rastlosigkeit und Unruhe treibt auch den Giaour, sagt er doch selbst von sich:

„I've 'scaped the weariness of Life:
Now leagued with friends, now girt biy foes,
I loathed the languor of repose“.[10]

Der dämonische Mensch spielt geradezu mit seinem Leben. So fürchtet auch der Giaour keine Gefahr:

„I have not quailed to Danger's brow.“[11]

Andererseits sehnt er sich in dieser Gepeitschtheit nach Ruhe, wie er es wiederholt dem Klosterbruder gegenüber äußert:

„Yet, lurks a wish within my breast
For rest.“[12] - - - - -
„I want no Paradise, but rest“.[13]

Auch in der äußeren Erscheinung des Giaour kommt das Dämonische zum Ausdruck. Gleich bei seinem ersten Erscheinen auf dem pechschwarzen Roß wird er als „Demon of the night“[14] geschildert:

„Though young and pale, that sallow front
Is scathed by fiery Passion's brunt;
Though bent on earth thine evil eye,
As meteor-like thou glidest by“.[15]

In der „ghastly whiteness[16] seiner Gesichtsfarbe erscheint er fast wie ein Geist.

Wie alle dämonischen Naturen, so übt auch der Giaour auf seine Mitmenschen eine eigentümliche Anziehungskraft aus. Goethe sagt von den dämonischen Menschen: „- - - eine ungeheuere Kraft geht von ihnen aus, und sie üben eine unglaubliche Gewalt über alle Geschöpfe, ja sogar über die Elemente - - -. Die Masse wird von ihnen angezogen“.[17] Diese dämonische Suggestionskraft schildert Byron beim Giaour in eingehender Weise:

8) The Giaour, Z. 1190.
9) ebenda, Z. 977.
10) ebenda, Z. 985 ff.
11) ebenda, Z. 1027.
12) ebenda, Z. 994.
13) ebenda, Z. 1270.
14) ebenda, Z. 202.
15) ebenda, Z. 194 ff.
16) ebenda, Z. 239.
17) Weimarer Ausgabe I, 29, S. 177.

„Dark and unearthly is the scowl
That glares beneath his dusky cowl:
The flash of that dilating eye
Reveals too much of times gone by;
Though varying, indistinct its hue,
Oft will his glance the gazer rue,
For in it lurks that nameless spell,
Which speacks, itself unspeakable,
A spirit yet unquelled and high,
That claims and keeps ascendancy";

Ein Zauber liegt in seinem Blick, er wirkt anziehend und abstoßend zugleich:

„And like the bird whose pinions quake,
But cannot fly the gazing snake,
Will others quail beneath his look,
Nor 'scape the glance they scarce can brook".[18]

Wie Goethe das Dämonische als weder göttlich noch teuflisch bezeichnet, so stellt es ähnlich Byron im Giaour dar:

„If ever evil angel bore
The form of mortal, such he wóre
By all my hope of sins forgiven,
Such looks are not of earth nor heaven!"[19]

In fast noch reinerer Form als im Giaour hat Byron das Dämonische im „Corsair" zur Darstellung gebracht. In der äußeren Erscheinung zeichnet sich der Korsar keinesweg durch Schönheit aus, wie überhaupt die attraktive Wirkung der dämonischen Menschen nicht auf ihrer körperlichen Schönheit beruht. Vielfach sind sie selbst von ausgesprochener Häßlichkeit, wofür uns Richard III. ein sinnfälliges Beispiel gibt. Ja sogar körperliche Gebrechen sind bei den dämonischen Menschen keine Seltenheit, wurde doch Byrons Schönheit selbst durch seine Lahmheit sehr beeinträchtigt. Denken wir auch daran, mit welcher Vorliebe ein romanesker Dichter wie Tieck körperlich mißbildete Wesen wie Gnome zur Verkörperung des Dämonischen wählt! Ein besonders frappantes Beispiel ist vor allem Byrons „Deformed Transformed". So ist auch der Korsar kein Mann von blendender Schönheit:

„Unlike the heroes of each ancient race,
Demons in act, but Gods at least in face.
In Conrad's form seems little to admire.
Though his dark eyebrow shades a glance of fire:
Robust but not Herculean — to the sight
No giant frame sets forth his common heigt;
Yet, in the whole, who paused to look again,
Saw more than marks the crowd of vulgar men;
They gaze and marvel how — and still confess
That thus it is, but why they cannot guess".[20]

18) The Giaour, Z. 832 ff.
19) ebenda, Z. 912 ff.
20) The Corsair, Canto I, IX, Z. 193 ff.

In dieser kräftigen, untersetzten Statur erinnert er an Napoleon, den von Dämonie erfüllten Korsen, der auf Byron einen so gewaltigen Eindruck machte. Eine starke suggestive Anziehung liegt in Konrads Zügen:

„His features' deepening lines and varying hue
At times attracted, yet perplexed the view,
As if within the murkiness of mind
Worked feelings fearful, and yet undefined.
Such might it be — that none could truly tell —
Too close inquiry his stern glance would quell".[21]

Die satanische Seite seines dämonischen Wesens kommt in dem diabolischen Lächeln zum Ausdruck:

„There was a laughing Devil in his sneer,
That raised emotions both of rage and fear;
And where his frown of hatred darkly fell,
Hope withering fled — and Mercy sighed farewell![22]

Wie der Giaour, so führt auch der Korsar ein isoliertes Dasein. Er nimmt nicht teil an den Trinkgelagen seiner Leute; er begnügt sich mit der kärglichsten Nahrung. Er liebt es, allein von dem Felsen aufs Meer zu schauen. Auf einsamem Klippenfelsen steht sein Wachtturm, in dem er wohnt. Er ist äußerst wortkarg. Mit keinem läßt er sich in Gespräche ein; seine einzigen Worte sind kurze Befehle, die aber ohne jeden Widerspruch befolgt werden.[23] Obwohl die Piraten eben erst von einem Abenteuer zurückgekehrt sind und sogleich schon Konrad wieder den Befehl zur Ausfahrt gibt, wagt keiner ein Wort des Widerspruchs:

„And who dare question aught that he decides?
The man of loneliness and mystery,
Scarce seen to smile, and seldom heard to sigh;
Whose name appals the fiercest of his crew,
And tints each swarthy cheek with sallower hue;
Still sways their souls with that commanding art
That dazzles, leads, yet chills the vulgar heart.
What is that spell, that thus his lawless train
Confess and envy — yet oppose in vain?
What should it be, that thus their faith can bind?
The power of Thought — the magic of the Mind"!

Es ist das Dämonische in ihm, das sie trotz inneren Widerstrebens seinem Willen blindlings folgen läßt. In ganz eigentümlicher Weise wirkt sich das Suggestive dieser Dämonie auf des Korsaren Untergebene aus:

„Linked with success, assumed and kept with skill,
That moulds another's weakness to its will,
Wields with their hands, but, still to these unknown,
Makes even their mightiest deeds appear his own".[24]

21) The Corsair, Canto I, IX, Z. 209 ff.
22) ebenda, Canto I, IX, Z. 223 ff.
23) ebenda, Canto I, II, Z. 79 ff.
24) ebenda, Canto I, VIII, Z. 172 ff.

Ueber diese Eigenart der suggestiven Kraft des Dämonischen äußert sich auch Goethe gegenüber Eckermann, als er auf die Produktivität des Genies zu sprechen kommt: „Es ist dem Dämonischen verwandt, das übermächtig mit ihm tut, wie es beliebt, und dem er sich bewußtlos hingibt, während er glaubt, er handele aus eigenem Antriebe". (11. März 1928).[25] Selbst als Konrad mitten im heftigsten Kampf plötzlich den Befehl zur Rettung der Frauen erteilt, gehorchen seine Leute ihm aufs Wort:

„So well could Conrad tame their fiercest mood,
And check the very hands with gore imbrued".[26]

Alle haben eine geheime Furcht vor diesem dämonischen Korsaren, der so ganz losgelöst von jeder sozialen Gemeinschaft dasteht:

„He knew himself detested, but he knew
The hearts that loathed him, crouched and dreaded too.
Lone, wild, and strange, he stood alike exempt
From all affection and from all contempt:
His name could sadden, and his acts surprise;
But they that feared him dared not to despise".[27]

Sogar seine Wächter, die völlige Gewalt über ihn haben, sind von einer geheimen Furcht vor ihm ergriffen. Andererseits versteht er es auch, im gegebenen Augenblick durch den magischen Ton seiner Stimme die Gemüter fortzureißen:

„But where he wished to win, so well unbent,
That Kindness cancelled fear in those who heard,
And other's gifts showed mean beside his word,
When echoed to the heart as from his own
His deep yet tender melody of tone".[28]

Dem suggestiven Einfluß der dämonischen Menschen sind vor allem die Frauen ausgesetzt.

„What sudden spell hath made this man so dear"?[29]
fragt Gulnare, indem sie eine seltsame Anziehungskraft von ihm ausgehen fühlt.

Ungeheuer ist Konrads Betätigungsdrang. Diese Aktivität ist so ungestüm, daß sie ihn den größten Gefahren aussetzt. In seiner außerordentlichen Leidenschaftlichkeit geht er nicht immer mit der nötigen kühlen Ueberlegung zu Werk. Aber gerade dieses Hazardspiel, alles auf eine Karte zu setzen,

„- - - - to set at last
Hope, Power, and Life upon a single cast",[30]

wie Konrad selbst von sich sagt, das ist ein Grundzug aller dämonischen Naturen.

Aus dem Zwiespalt seiner Seele heraus wird der Korsar zum Kampf gegen die Menschheit getrieben. Er faßt diesen

25) Goethes Gespräche, Gesamtausgabe 1910, Bd. III, S. 497.
26) The Corsair, Canto II, V, Z, 825—26.
27) ebenda, Canto I, XI, Z. 269 ff.
28) ebenda, Canto I, XVI, Z. 546 ff.
29) ebenda, Canto II, XIII, Z. 1030.
30) ebenda, Canto I, XIII, Z. 337—38.

Kampf als ein unabwendbares Schicksal auf, das ihn zu ewiger Verworfenheit verdammt hat:

„Nor deemend that gifts bestowed on better men
Had left him joy, and means to give again".[31]

Die eingehendste Darstellung findet das Dämonische im „Lara"; Wie der Giaour, so ist auch Lara ein Fremdling:

„He stood a stranger in this breathing world,
And erring Spirit from another hurled".[32]

Zwar nimmt er an den Festlichkeiten des Hofes der gesellschaftlichen Form halber teil:

„But still he only saw, and did not share,
The common pleasure or the general care;
He did not follow what they all pursued
With hope still baffled still to be renewed;
Nor shadowy Honour, nor substancial Gain,
Nor Beauty's preference, and the rival's pain:
Around him some mysterious circle thrown
Repelled approach, and showed him still alone".[33]

Innerlich teilnahmslos sieht er, an eine Säule gelehnt, dem Tanz in Othos Schloß zu. Oft meidet er tagelang jeden Umgang mit seiner Umgebung. Er schläft des Nachts nicht und wandelt auf der düsteren gotischen Galerie unruhig umher. Die Musik haßt er. Vor allem ist er vollkommen asozial eingestellt. Nicht daß er von niedrigem Egoismus getrieben würde; aber er ist von einer eigentümlichen Egozentrizität beherrscht:

„Too high for common selfishness, he could
At times resign his own for other's good,
But not in pity — not because he ought,
But in some strange perversity of thought,
That swayed him onward with a secret pride
To do what few or none would do beside".[34]

Diese dämonischen Naturen haben — und das läßt sich auch bei Byron selbst feststellen — etwas in ihrem Wesen, das an Hysterie erinnert; denn jene „strange perversity of thought" ist die „Perversion der Phantasietätigkeit", wie C. L. Schleich das Wesen der Hysterie definiert.[35]

Wohl schenkt Lara seinen Leibeigenen die Freiheit, wohl unterstützt er die Armen und zeigt sich als freigebiger Gastgeber: aber alles dies ist lediglich Berechnung:

„His raised the humble but to bend the proud".[36]

Wie der „Corsair", so hat auch Lara das diabolische Lächeln, jenen unheimlichen Kontrast innerhalb der Gebärde. Auch Lara besitzt wie Konrad die Gabe, auf seine Mitmenschen eine eigentümliche Anziehungskraft auszuüben: .

31) Corsair, Canto I, XI, Z. 259—260.
32) Lara, Canto I, XVIII, Z. 315—316.
33) ebenda, Canto I, VII, Z. 101 ff.
34) ebenda, Canto I, XVIII, Z. 337 ff.
35) K. L. Schleich: Gedankenmacht u. Hysterie, Berl. 1920, p. 63.
36) Lara, Canto II, IX, Z. 898.

„He had (if 'twere not nature's boon) an art
Of fixing memory on another's heart:
It was not love perchance — nor hate — nor aught
That words can image to express the thought;
But they who saw him did not see in vain,
And once beheld — would ask of him again.
And those to whom he spake remembered well,
And on the words, however light, would dwell:
None knew, nor how, nor why, but he entwined,
Himself perforce around the hearer's mind".

Mochte es Zuneigung oder Abneigung gewesen sein, für immer haftete sein Bild in der Seele:

„There he was stamped, in liking, or in hate,
If greeted once; however brief the date
That friendship, pity, or aversion knew,
Still there within the inmost thought he grew.
You could not penetrate his soul, but found,
Despite your wonder, to your own he wound".

Selbst solche, die ihn zu meiden suchten, wurden unwiderstehlich von ihm angezogen:

„His presence haunted still; and from the breast
He forced an all unwilling interest:
Vain was the struggle in that mental net
His Spirit seemed to dare you to forget"![37]

Das Dialektische der Dämonie Laras wirkt sich aus in einer gleichzeitigen Anziehung und Abstoßung:

„In him inexplicably mixed appeared
Much to be loved and hated, sought and feared".[38]

Vor allem ist es wieder ein weibliches Wesen, das dieser dämonische Mensch an sich fesselt. Wie magnetisch ist oft stundenlang Kaleds Blick an Lara gebannt.[39]

Auch Lara war von außerordentlichem Betätigungsdrang erfüllt:

„'Twas strange — in youth all action and all life
Burning for pleasure, not averse from strife".

Dieses Aktivitätsbedürfnis kennt keine Grenzen, mit aller Gewalt sucht es sich auszuwirken:

„Woman — the Field — the Ocean, all that gave
Promise of gladness, peril of a grave,
In turn he tried — he ransacked all below,
And found his recompense in joy or woe,
No tame, trite medium; for his feelings sought
In that intenseness an escape from thought:
The Tempest of his Heart in scorn had gazed
On that the feebler Elements had raised".

37) Lara, Canto II, XIX, Z. 363 ff.
38) ebenda, Canto I, XVII, 289—290.
39) ebenda, Canto I, XXVI, 544 ff.

So achtete Lara in seiner ungeheueren Leidenschaftlichkeit keine Gefahren. Die Gespaltenheit seiner Seele treibt ihn in romanesker Weise von einem Extrem zum anderen:

„Chained to excess, the slave of each extreme,
How woke he from the wildness of that dream“ [40]

Nach Laras Rückkehr in sein Vaterland ist die Dämonie in ihm in eine Art Ruhelage gekommen. Aber wenn ihn die Versuchung heimsucht — und dieser sind die dämonischen Menschen in ganz besonders hohem Maße ausgesetzt —, dann kommt das Zerstörerische, Negative, Vernichtende der Dämonie zum Durchbruch; so wird Lara von der Dämonie in ihrer ganzen Furchtbarkeit erfaßt, als er Otho im Zweikampf zu Boden gestreckt hat. Das Blut läßt in ihm das Dämonische mit Urgewalt emporsteigen:

„From that red floor he ne'er had risen again,
For Lara's brow upon the moment grew
Almost to blackness in its *demon* hue;
And fiercer shook his angry falchion now
Than when his foe's was levelled at his brow;
Then all was stern collectedness and art,
Now rose the unleavened hatred of his heart“.[41]

In seiner dämonischen Besessenheit rast Lara in Blutdurst, so daß er sich sogleich auf die Ritter stürzt, als diese ihn von dem am Boden liegenden Gegner abzubringen versuchen. Dann aber gelangt die Dämonie wieder in eine gewisse Ruhelage; sie verharrt in einer latenten Spannung, um dann plötzlich wieder hervorzubrechen in dem Kriegszug gegen Otho:

„The sullen calm that long his bosom kept
The storm that once had spent itself and slept,
Roused by events that seemed foredoomed to urge
His gloomy fortunes to their utmost verge,
Burst forth, and made him all he once had been,
And is again; he only changed the scene“.[42]

Wie der Giaour, so weist auch Lara die Sakramente der christlichen Kirche mit Verachtung zurück aus ebendemselben Antagonismus heraus, mit dem sich das Dämonische und das Heilige gegenüberstehen. Die chaotischen Kräfte im Innern der dämonischen Naturen wirken mit einer derart ungeheueren Gewalt, daß sie geradezu das Schicksal dieser Menschen bestimmen. Vor allem steht das Dämonische in stetem Widerstreit mit dem freien Willen, der für den wahrhaft romantischen Menschen von so hoher Wichtigkeit ist, da erst er es dem Menschen ermöglicht, die Dinge in eine transzendentale Sphäre zu erheben und sie zu einer harmonischen Einheit zu verschmelzen. Denken wir daran, von welch entscheidender Bedeutung der „Free Will“ ist für den romantischen Freiheitsphilosophen Shelley! Der freie

40) Lara, Canto I, VIII, Z. 115 ff.
41) ebenda, Canto II, IV, Z. 717 ff.
42) ebenda, Canto II, IX, Z. 887 ff.

Wille aber wird von den dämonischen Kräften ständig durchkreuzt. Es sind gewaltige Leidenschaften, die auch Lara beherrschen und zerstörend in sein Seelenleben eingreifen:

„- - - fiery passions that had poured their wrath
In hurried desolation o'er his path".[43]

Lara empfindet das Chaotische in seinem Innern, ohne sich aber der wahren Ursachen bewußt zu werden:

„He called on Nature's self to share the shame,
And charged all faults upon the fleshly form
She gave to clog the soul, and feast the worm;
Till he at last confounded good and ill,
And half mistook for fate the acts of will".[44]

So fühlt er „some mysterious fate"[45] über sich walten. Der Zwiespalt in seiner Seele führt ihn notwendigerweise zu einer solchen Schicksalsauffassung. Byrons eigenes, durch die calvinistische Lehre in seiner antithetischen Struktur übersteigertes romaneskes Lebensgefühl mag mit hineinspielen, wenn sich Lara „for other's hate"[46] durch das „Destiny" prädestiniert glaubt.

In den übrigen Versepen tritt das Dämonische, obwohl alle diese Menschen mehr oder weniger von dämonischen Leidenschaften getrieben werden, bei weitem nicht so stark hervor. In der letzten der Verserzählungen, „The Island", kommt die Dämonie deutlich zum Ausdruck in dem Meutererführer Christian. Dieser fühlt sich im Banne dämonischer Kräfte. Als ihm der Kapitän die Nichtswürdigkeit seiner Handlung vorwirft, heißt es von ihm:

„His feverish lips thus broke their gloomy spell,
'Tis that! 'tis that! I am in hell! in hell!"[47]

Aus diesen Worten Christians geht hervor, daß er sich von den satanischen Kräften der Zerstörung getrieben fühlt. Diesen Zug fand Byron zwar schon in seiner historischen Quelle,[48] aber Byron vertieft dieses dämonische Moment. Unheimlich dämonisch ist der Eindruck, den Christian macht, als er kurz vor seinem schrecklichen Ende etwas abseits von seinen Genossen dasteht:

„Silent, and sad, and savage, — with the trace
Of passion reeking from his clouded face;
Till lifting up again his sombre eye,
It glanced on Torquil, who leaned faintly by.
"And is it thus? "he cried, "unhappy boy!
And thee, too, *thee* — my madness must destroy! "[49]

Er ist von der dämonischen Besessenheit ergriffen, die seine Genossen mit in den Strudel des Chaos hinabreißt.

---

43) Lara, Canto I, XVIII, z, 327—328.
44) ebenda, Canto I, XVIII, z. 332 ff
45) ebenda, Cto. II, Z. 879;
46) ebenda, Z.895—900.
47) Isld., Canto I, VIII, Z. 163—64.
48) vgl. Isld., Canto I, VIII Anm. 1 zu Zeile 164. Poetry Vol. V, p. 594
49) Isld. Canto III, VI, Z. 141 ff.

Er fühlt selbst: „I must fall,“[50] wie auch Lara durch die Gewinnung der Massen für seine Sache der Dämonie des Schicksals nicht entgeht, sondern seinen Fall nur um kurze Zeit hinausschiebt:

„By mingling with his own the cause of all,
E'en if he failed, he still delayed his fall[51].“

In der inneren Gespaltenheit der dämonischen Menschen liegt die Determiniertheit ihres Schicksals begründet.

Das Romanesk-Pittoreske.

Ein wesentliches Moment des Romanesken ist das Pittoreske. Auf den engen Zusammenhang des Pittoresken mit dem Romanesken und die Eigenart des Pittoresken weist Daniel Mornet hin in seinem Werk: „Le Romantisme en France au XVIIIe siècle,“ wenn er sagt: „On avait aimé, jusqu'en 1750, le *romanesque*; on goûtait ce qu'il suggérait d'imprévu, et le mélange heureux des surprises du cœur et de celles du destin. Les peintres avaient aussi prêté aux écrivains, dès le début du XVIIIe siècle, l'idée et le mot de leur *pittoresque*. On savait qu'il exprime, non la nature familière et discrète, mais plutôt celle qui assemble les accidents les plus rares“.[1] Damit ist also die Vorliebe für das Außergewöhnliche, das Seltsame und Überraschende betont. Mornet zeigt dann, wie mit dem Erwachen des romantischen Lebensgefühls das mit dem Romanesken identifizierte Pittoreske eine pejorative Bedeutung annimmt: „*Romanesque* peut nous faire croire au chimérique et au fabuleux. *Pittoresque* parle aux yeux non à l'âme“. (Letourner).[2] Es ist also das Wunderliche, In-die-Augen-springende, das das Pittoreske liebt im Gegensatz zu dem zur Seele sprechenden Malerischen der Romantiker. Der Kontrastcharakter des Pittoresken kommt deutlich zum Ausdruck in Verbindungen wie „horribles beautés“ und „frappantes oppositions de formes, de couleur et d'ombre“.[3] Auch Byron hat bezeichnenderweise dieses „Horrible beautiful“.[4] Das Romanesk-Pittoreske ist wohl zu unterscheiden von dem Malerischen, wie es Wölfflin in seinen „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ definiert, das vielmehr als die Form des Malerischen im Sinne der Romantiker gelten darf. Während das Romantisch-Malerische die scharfen Konturen verschwimmen läßt und zarte Farbtöne wählt, die leicht zu einem Gesamtton verschmelzen, so daß der Eindruck des Fließenden entsteht,

50) Island, Canto III, VI, Z. 158.
51) Lara, Canto II, IX, Z. 885—86.
1) D. Mornet: Le romantisme en France au XVIIIe siècle. Paris 1912. p. 34.
2) D. Mornet. p. 34.
3) D. Monet p. 17.
4) Ch. H. IV, St. 72.

ergibt sich für das Romanesk - Pittoreske oder Pittoreske, wie es im folgenden zum Unterschiede vom Romantisch-Malerischen kurz genannt sei, aus der Tendenz zum Konstrast gerade die Neigung zu scharfen Umrissen, kräftigem Gegeneinanderabheben der Gegenstände und Vorliebe für satte Farben, die isolierend wirken. So fehlt dem Pittoresken das eigentümlich Fließende der Bewegung. An seine Stelle tritt vielmehr die wirkliche Bewegung, und zwar in übersteigerter Form als wilde, jeder Ordnung entbehrende Dynamik. Es ist im Gegensatz zum Romantisch - Malerischen keine sinnvolle, sondern eine zerrissene, zickzackartige Bewegung. Herrscht bei dem Malerischen das Streben nach organischer, einheitlicher Einheit, so tendiert das Pittoreske zu einer Kombination der heterogensten Elemente, die gern als eine Reihe aufeinanderfolgender Gegensätze dargestellt werden. Das Pittoreske bevorzugt gegenüber der „relativen Klarheit" des Malerischen eine Art Überklarheit, bis ins blendend Grelle übersteigerte Helligkeit, die zumeist mit absoluter Dunkelheit kontrastiert wird.[5]

Für den pittoresken Charakter der Byronschen Dichtungen ist es bezeichnend, daß die zeitgenössischen Maler sie sogleich zum Gegenstand ihrer Kunst machten und, was besonders charakteristisch ist, unter diesen Malern vor allem die Franzosen zahlreich vertreten waren, die sich gemäß ihrem eigenen romanesken Lebensgefühl zu dem Byronschen Stoffkreis hingezogen fühlten. Es gibt von den Verserzählungen nicht eine einzige, die nicht Gegenstand eines Bildwerkes geworden wäre. Unter der großen Anzahl der Maler ragen Horace Vernet und Delacroix hervor. Besonders der letztere glich nicht nur äußerlich, sondern auch in seinem Wesen Byron in geradezu erstaunlichem Maße: „Delacroix", sagte Théophile Gautier, „relève de Lord Byron. C'est le même goût des scènes *romanesques* et terribles, le même amour de la Grèce et de l'Orient, le même instinct voyageur, la même passion pour les chevaux, les lions et les tigres".[6]

Das Romanesk - Pittoreske in Byrons Dichtungen kommt vor allem zum Ausdruck in der Vorliebe für grelle Buntfarbigkeit. Wie schon angedeutet, sind es die satten Farben, die sich infolge ihrer Leuchtkraft stark voneinander abheben und so den Eindruck des Kontrastes hervorrufen. Wir haben gesehen, welch großen Gefallen Byron fand an dem farbigen Kolorit der exotischen Landschaft, an den bunten Kostümen der Stierkämpfer und an den mannigfaltigen Trachten des an Ali Paschas Hof versammelten Völkergemisches, „here mingled in their many - hued array".[7] Er preist den Anblick der Kämpfer in ihren buntbestickten Schärpen und verschiedenartigen, glitzernden Waffen.[8] Byrons Freude an der Buntheit der Farben kennt keine Grenzen.

5) vgl. M. Deutschbein: Britannica, S. 221.
6) Zitiert nach: Estève, Byron et le romantisme français. Paris 1907, p. 195.
7) Ch. H. II, St. 57,8.
8) Ch. H. I, St. 40.

Selbst das auffallend Bunte der spanischen Kostüme empfindet er als schön.[9] Besonders hebt er diese Vorliebe für das prunkhaft Bunte dadurch hervor, daß er es mit einer blassen Farbe in scharf betonten Gegensatz stellt: „Three gaudy standards flout the pale blue skies,"[10] und somit das zarte Blau als minderwertig gegenüber den kräftigen Farbtönen hinstellt. Fast sämtliche Gewänder, die Byron beschreibt, nehmen sich aus wie „in motley robe to dance at masking ball" das dem erbärmlichen „sackcloth garb" gegenübergestellt wird.[11] In jedem Falle tritt die bewußte Kontrastierung der einzelnen Farben offensichtlich zutage. Ganz besonders pittoresk ist der Anblick, den uns Selim gewährt in der Kleidung eines türkischen Seesoldaten.[12]

Gern kontrastiert auch Byron die dunkle Hautfarbe mit einem hellen Ton der Bekleidung. Der schneeweiße Hemdkittel hebt sich stark ab von der dunklen Haut des Sulioten.[13] Weiße Tücher tragen die Südseeinsulanerinnen um ihren dunklen Leib, und hellfarbige Blumen schmücken den braunen Hals; der Helligkeitskontrast wird dabei ausdrücklich betont:

„So shall their brighter hues contrast the glow,
Of the dusk bosoms that beat high below".[14]

Dem dunkelhaarigen Albanesen wird der gelbhaarige Russe entgegengestellt.[15] Von dem Weiß der Wange heben sich das dunkelbraune Haar und das dunkle Auge stark ab.[16] Die nußbraunen Lockenhaare bilden mit dem weißen Hals ein wirkungsvolles Gegenspiel.[17] Einen pikanten Reiz schaffen die langen schwarzen Wimpern mit den schneeweißen Augenlidern.[18] Geradezu als neckisches Wechselspiel zwischen heller und dunkler Farbe sind die weißen Europäer und dunkelhäutigen Südseeinsulaner geschildert.[19] Auch bei dem Vergleich führt Byron den Farbenkontrast ein:

„White as a white sail on a dusky sea,
When half the horizon's clouded and half free".[20]

Unter den von Byron verwendeten Farben nimmt Rot eine bevorzugte Stelle ein. Rot ist von allen Farben diejenige, die am stärksten auf die Sinne wirkt. Aus diesem Grunde affiziert sie auch Byron mit seiner überreizten Sensibilität besonders stark. Vor allem empfindet er Rot als Farbe des Blutes. Das zeigt schon der häufige Gebrauch als Kompositum „blood-red".

9) Ch. H. I, St. 74.
10) Ch. H. I, St. 41.
11) Ch. H. II, St. 78.
12) Br. of Ab. Cto. II, IX, Z. 613 ff.
13) Ch. H. II, alb. Tanzlied, Strophe 2, Poetry II, p. 146.
14) Isld. Canto, II, II. Z. 48 ff;
15) Ch. H. II, Poetry II, 148, Strophe 10.
16) Corsair, Cto. II, XII, Z. 1003 ff.
17) Parisina, XVI, Z. 421 ff.
18) Corsair III, XX, Z. 1777.
19) Isld. Cto. II, XI, Z. 238 ff.
20) Isld. Cto. IV, I, Z 1 ff.

Rot ist das Gewand der Matadoren, das den Stier reizt.[21] Von Blut rot sind die Lanzen der den Feind verfolgenden Griechen[22], blutrot ist die Flagge des Korsarenschiffes.[23] Das Blutrot der Schärpen der wilden Sulioten soll noch übertrumpft werden an Leuchtkraft durch frisches Menschenblut.[24] So gilt Goethes Ausspruch nicht allein im übertragenen Sinne, sondern ist auch im bezug auf das Farbenempfinden als solches zu deuten: „Jede Farbe kann zu einer gefälligen Darstellung gebildet werden; ich bin niemals Rot gewesen, wie Lord Byron; mein Kolorit von Hause aus war immer sanfterer Art, etwa ein artiges Blau. Ich hätte mich zerstört, wäre mir das Bestreben geworden, durchaus rot zu sein".[25] Wie schon gezeigt wurde, spricht Byron von einem solchen „pale blue" geradezu geringschätzig. Während Rot empirisch, gegenständlich ist, hat das Blau etwas Entkörperndes, Metaphysisches; Blau weist als Farbe des Himmels in die Ferne, in den grenzenlosen Raum; es ruft den Eindruck des Unendlichen hervor. So haben die Romantiker das tranzendentale Blau zum Symbol ihrer Sehnsucht nach dem Unendlichen erhoben. Byron aber sucht nicht die „blaue Blume" der Romantiker. Rot als Farbe der Nähe dominiert unter den glühenden Tönen seiner bunten Palette. Wir haben gesehen, wie er sich berauscht an den feurig roten Sonnenuntergängen des Südens, wie er die Wolkenlosigkeit des Himmels und die größere Klarheit des Mondscheins der Landschaft des Südens gegenüber der nebligen Atmosphäre der nördlicheren Länder hervorhebt. In der klaren Luft blinken die Mauern des Klosters Zitza.[26] Es wird ausdrücklich betont, daß kein trüber Dunst die glühende Scheibe des Mondes verhüllt, daß vielmehr fast in Tageshelle die Gegenstände zu erkennen sind.[27] Byron kann nicht genug seiner Verabscheuung dieser „stupid mists, fogs, and perpetual density" Ausdruck geben.[28] In seinen Dichtungen ist nur von dem vor der Sonne zurückwallenden, also in starker Bewegung befindlichen Nebel die Rede: „the mists were curled back". Die Sonne durchbricht in Lichtstreifen ("some streaks") den Nebelschleier, so daß ein Kontrast zwischen den glühend roten („crimson") Sonnenstrahlen und dem düsteren Nebelgewölk entsteht.[29] Ähnlich werden die Wolken zumeist gezeigt, wie sie fortgetrieben werden, so daß der Himmel sich klärt.[30]

Während Byron so den Kontrast der Farben mit besonderer Tendenz zum Bunten scharf betont, schildern die Romantiker

21) Ch. H. I, St. 78.
22) Ch. II, St. 90.
23) Corsair, Cto. I, III, Z. 86.
24) Ch. H. II, Alban. Tanzlied, Strophe 4.
25) Goethes Gespräche. Leipzig 1910, Bd. II, 524.
26) Ch. H. II, St. 49.
27) Corsair Cto. III, I. Z. 1203 ff. vergl. auch: S. of Co, XXI, Z. 667.
28) 29. Juli 1816, L. + J. III, 342.
29) Mazeppa, XVII, Z. 643—54.
30) Ch. H. III, St. 98; Br. of Ab., Cto. II, XX, 882; Isld. Canto, II, XIV, Z. 345; Ch. H. II, St. 42.

mit Vorliebe die sanften, zarten Farbnüancen. Diesem Empfinden kommt die dunstige Atmosphäre Englands entgegen, in der die Farben ihre wuchtige Leuchtkraft verlieren, zu einem feinen Gesamtton verschmelzen und alle Dinge in einer „relativen Klarheit" erscheinen lassen. So empfindet Wordsworth die italienische Landschaft als nichtssagend, da sie in ihrer durchsichtigen, klaren Atmosphäre ihm fertige Bilder bietet, die ihn nicht zu poetischem Ausmalen weiter anregen.

Byron findet im Gegensatz zu den Romantikern auch wenig Gefallen an den Dämmerungserscheinungen, die wie die dunsthaltige Atmosphäre, die grellen Farben dämpfen und ineinanderfließen lassen. Wenn Byron von der Dämmerung spricht, so betont er, daß die Luft nicht in ihrer Klarheit beeinträchtigt ist, sondern die Dinge deutlich zu unterscheiden sind, wie aus Wendungen wie: „yet distinctly seen", „dusk, yet clear",[31] „twilight, but distinct",[32] klar hervorgeht. Mit dem Zwielicht verbindet Byron gern Vorstellungen vom Tode.[33] Wie geradezu geringschätzig er das Dämmerungslicht beurteilt, zeigt sich darin, daß er das Verblassen des Ruhmes mit dem Zwielicht vergleicht, mit seinen trüben Strahlen: „sadder than saddest night".[34]

Während die Romantiker die „relative Klarheit" als Prinzip ihrer malerischen Darstellungen betrachteten, strebte Byron nach Überklarheit, er huldigte einem starken Luminarismus. Welch luminaristisches Schauspiel bietet die Lichtflut des Sonnenuntergangs im „Corsair"![35] Besonders pittoreske Wirkungen kommen zustande, wenn grellstes Licht mit vollkommener Dunkelheit kontrastiert wird. Als riesige Feuergarben schießen die Flammen der brennenden Schiffe am dunklen Nachthimmel empor.[36] Millionen von Lampen flammen auf von den Minaretts.[37] Einen pittoresken Lichtkontrast bildet der Anblick des Giaour, wie er in seiner schwarzen Mönchskutte von rot leuchtenden Fackeln mit einem blendend hellen Licht überschüttet wird, und so in dem dunklen Säulengang in gespensterhafter Grellheit dasteht.[38] Die Fackel im Turm am Hellespont leuchtet weithin am nächtlichen Firmament.[39] Hell lodern in dem Dunkel der Nacht die Leuchtfeuer der Sulioten.[40] Im „Mazeppa" funkeln fern im tiefen Waldesdunkel die Wachtfeuer der Feinde.[41] Zur Begrüßung von Neuha und Torquil flackern nachts auf den Höhen der Berge Hunderte von Leuchtfeuern empor. Derartige Motive wirken besonders

31) Ch. H. III, St. 86.
32) 23. September 1816. L.+J. III, 360.
33) Ch. H. III, St. 44, u. Br. of Ab. Cto II, XXVII, Z. 1141.
34) Ch. H. IV, St. 165—166.
35) Corsair Cto. III, I, Z. 1172 ff.
36) Corsair Cto. II, IV, Z. 742 ff.
37) Giaour, Z. 450 ff
38) Giaour, Z. 889—90.
39) Br. of Ab. Cto. II, I, Z. 488 ff.
40) Ch. H. II, St. 71. vgl. auch Corsair Cto. I. II, Z. 44 „kindling watchfire."
41) Mazeppa II, Z. 27.

pittoresk, da hierbei durch die Verteilung der Lichtquellen eine Abwechslung von Licht und Dunkel und somit eine Häufung von Kontrasteindrücken zustande kommt. Auch in der „Bride of Abydos" ist von solchen „scattered lights"[42] die Rede. Diese Wechselkontraste von Licht und Dunkelheit werden in ihrer pittoresken Wirkung noch gesteigert, wenn das Bewegungsmoment hinzukommt. Eine solche Szene höchst spannender Lichtdramatik liefert in der „Bride of Abydos" das nacheinander folgende Auftauchen der Fackeln im Dickicht:

„Far flashed on high a blazing torch!
Another - and another - and another -
„Oh! fly - no more - yet now my more than brother!"
Far, wide, through every thicket spread
The fearful lights are gleaming red;
Nor these alone - for each right hand
Is ready with a sheathless brand.
They part - pursue - return, and wheel
With searching flambeau, shining steel".[43]

Es leuchten hier gewissermaßen zwei Lichtquellen: die brennenden Fackeln und die blitzenden Schwerter. Durch das wilde Hin und Her der Fackelträger kommt ausserdem eine abrupte Bewegung in das Bild. Auch im „Corsair" werden zur Steigerung des Lichteffektes zwei Lichtquellen kontrastiert: oben fluten die Lichtmassen der hellodernden Galeeren in die Dunkelheit, unten flammen die Fackeln der Piraten auf.[44] Höchst pittoreske Lichtkontraste kommen zustande, wenn die Bergesgipfel von der untergehenden Sonne beleuchtet werden, während die Täler schon in Dunkel gehüllt daliegen. Dies ist vor allem zusammen mit dem magischen Farbenspiel zwischen Mondlicht und untergehender Sonne in den Friaulschen Alpen in einer außerordentlich pittoresken Weise dargestellt.[45] Einen starken Helligskeitskontrast bilden auch die golden funkelnden Wellen in dem dunkeln Schatten der Inseln.[46]

Nicht nur durch wuchtige Lichtfülle sucht Byron luminaristische Effekte zu erzielen. Ein anderes Mittel, durch krasse Helligskeitskontraste Überraschung und Schrecken hervorzurufen, ist die Augenblickswirkung einer weniger ausgedehnten, aber ausserordentlich intensiven Lichtquelle. So verwendet er mit besonderer Vorliebe das jähe Aufleuchten von Meteoren, vor allem aber den Blitz in der Nacht zu sensationellen Lichteffekten. In Byrons Dichtungen sind die Vergleiche mit dem Blitz geradezu zur Manier geworden. Die Wogen blitzen, die schwarzen Augen der Südlandsfrauen, die Waffen blitzen. Die Blitze beherrschen sowohl die Bilder der Landschaft wie die des

42) Br. of Ab. Cto. II, V. Z. 541.
43) Br. of Ab. Cto. II, XXII, Z. 982 ff.
44) Corsair, Cto. II, IV, Z. 758 ff.
45) Ch. H. IV, St. 27, vgl. auch Corsair Cto. III, I, Z. 1181 ff.
46) Corsair, Cto. III, I, Z. 1220 ff.

Interieurs. Selbst auf dem höchst pittoresken Porträt von Thomas Phillips, das Byron im albanesischen Nationalkostüm zeigt, durfte der zuckende Blitz als wirkungsvolle Staffage nicht fehlen. Ein besonders beliebtes Motiv ist das Blitzen der Waffen in dunkeler Umgebung. So schildert Byron in der „Siege of Corinth" in pittoresker Übersteigerung, wie zwanzigtausend Speere in den dunklen Bergen Kithärons weithin erglänzen.[47] Es gibt kaum ein einziges Stück, in dem Byron nicht die wie Blitze leuchtenden Waffen vorführt. Konrad wirft seine Derwischkleidung ab und steht plötzlich in strahlender Rüstung da, sein Säbel saust wie ein Blitzstrahl durch die Luft, und der schwarze Federbusch auf dem glitzernden Helm verleiht ihm ein höchst pittoreskes Aussehen.[48]

Zu diesen momentanen, aber höchst intensiven Lichtwirkungen gehört auch das plötzliche Aufblitzen beim Abfeuern von Flintenschüssen in der Dunkelheit der Nacht.[49] Die Plötzlichkeit des Helligskontrastes ist besonders nachdrücklich betont, wenn es heißt, daß durch Alps Auge wie ein Blitz ein Feuerstrahl schießt, und unmittelbar darauf ewige Dunkelheit in dem toten Körper eintritt.[50]

Schon in diesen letzten Motiven erinnerte das Momentane an impressionistische Augenblicksbilder. Noch stärker tritt das impressionistische Moment beim Kriegstanz der Albanesen hervor: der Widerschein der Leuchtfeuer flackert auf den Gesichtern der Krieger.[51] Impressionistisch wirkt auch das Spielen des Schattens der Flammen des Kamins auf den bunten Fenstern in Laras Schloß.[52] Ähnliche impressionistische Reflexe ergeben sich, wenn das Licht durch ein Gitterwerk fällt.[53] In der mondhellen Nacht tanzen lange Lichtströme auf den wogenden Wellen.[54] Der pittoreske Charakter kommt vor allem deutlich zum Ausdruck, wenn ein plötzlich auftretender und nur kurz andauernder Windstoß über die Wogen fegt und so die Lichtreflexe des Mondes für einen Augenblick mit weit intensiverer Helligkeit aufblitzen läßt.[55] Gemäß der Impetuosität von Byrons Temperament eignet seinen Dichtungen ein primitiver Impressionismus, der lediglich das wiedergibt, was als Außerordentliches, vom Mittelmaß Abweichendes den Gesichtssinn besonders reizt. Byrons Impressionismus ist also zumeist bloße Reizsamkeit. Indem er sich den in die Augen fallenden, frappanten Impressionen hingibt, findet er in seiner ungestümen, romanesken Art nicht die Ruhe, das optische Augenbicksbild aus innerer schöpferischer

47) S. of Cor. II, Z. 71 ff.
48) Corsair, Cto., II, IV, Z. 752 ff.
49) Giaour, Z. 226; Br. of Ab. Cto. II, XXIII, Z. 998.
50) S. of Cor., XXVII, Z. 879 ff.
51) Ch. H. II. St. 72
52) Lara Cto., I, I, Z. 7 ff.
53) Cors. Cto., III, XVIII, Z. 1731; Lara Cto. I XI, Z. 191 ff.
54 Ch. H. II, St. 21.
55) Ch. H. II St. 80.

Kraft symbolisch umzuformen. Diese letztere Art des Impressionismus ist es, die wir bei den echten Romantikern vertreten finden. Treffend kennzeichnet Keats den Unterschied zwischen romantischer und romanesker Bildgebung, wenn er sagt: „Byron describes what he sees, I describe what I imagine."[56] Byron sieht nicht mit dem „inward eye" eines Wordsworth. Die echten Romantiker bringen nicht den unmittelbaren Eindruck des optischen Augenblicks, sondern sie erkennen vermöge ihres synthetischen Geistes das Wesen der Dinge, sie sehen nicht nur das Momentan-Dingliche, sondern sie sehen „into the life things."[57] So schaffen sie nicht bloße Bilder, sondern Sinnbilder. Byron als rein sensueller Impressionist vergleicht nur Sensuelles mit Sensuellem. Während bei ihm die Häufung der Vergleiche in erster Linie die Intensität zum Ausdruck bringt, verwenden die Romantiker, vor allem Shelley, die Vergleiche vielmehr dazu, das Dingliche zu vergeistigen und die innere Affinität aller Dinge, „the unapprehended relations of things"[58] aufzudecken.

Byrons Metaphorik zeigt ausgesprochen romanesk-barocke Züge: die Vergleichsobjekte sind gänzlich heterogenen Bereichen entnommen, so daß uns diese Metaphern sehr weit hergeholt anmuten und den Eindruck des Unwirklichen erwecken. Aber bei all ihrer Unwirklichkeit bleiben diese Bilder doch im Bereich des Sensualistischen, weit davon entfernt, zum symbolhaften Ausdruck des Transzendentalen im Sinne des Romantischen zu werden. In typisch barocken Metaphern wird Leila, die Geliebte des Giaour, geschildert mit ihren Augen, die glänzen wie der Giamschid-Rubin, mit ihren Granatapfelwangen, ihrem Hyazinthenhaar und ihren Füßen „whiter than the mountain sleet". Ueber Dutzende von Verszeilen erstrecken sich die Vergleiche zur Verherrlichung dieser barocken Schönheit. Nicht minder charakteristisch für diese romaneske Metaphorik ist die Schilderung der schönen Polin Theresa, Mazeppas Geliebten:

She had the Asiatic eye,
Such as our Turkish neighbourhood,
Hath mingled with our Polish blood.
Dark as above us is the sky;
But through it stole a tender light.
Like the first moonrise of midnight.

Barocker Kontrast liegt in dem Vergleich von Theresas Blick mit dem der Heiligen, die am Marterpfahl unter den gräßlichsten Peinigungen sterben, ihren Blick aber in schwärmerischer Verzückung zum Himmel richten und geradezu mit Wollust ihre entsetzlichen Folterqualen hinnehmen:

All love, half languor, and half fire,
Like saints that at the stake expire,

56) Letters of John Keats, ed. by H. B. Forman, Land. 1895 p. 405.
57) Tintern Abbey, Z. 49. Works p. 206.
58) P. B. Shelley: A Defence of Poetry; Ed.: The Scott Library, o. J., p. 4.

And lift their raptured looks on high,
As though it were a joy to die.
(Mazeppa V, Z. 208 ff.)

In ähnlicher Weise reihen sich noch weitere Vergleiche an.

Wir haben gesehen, wie groß Byrons Vorliebe für kräftige, wuchtige Farben und wie stark seine Tendenz war nach scharfen Lichtkontrasten. Andrerseits ist jedoch festzustellen, daß auch zarte Farbengebung in seinen Dichtungen nicht fehlt, wenn sie auch gegenüber dem kräftigen Kolorit weit zurücktritt. Es handelt sich dann zumeist um blasse, bleiche Farben, die dazu dienen, den Eindruck des Geisterhaften und Unheimlichen zu steigern. So spricht Byron von „lifeless red",[59] wobei gleichzeitig das Pejorative der Wertung gekennzeichnet ist. Im übrigen ist ein Kontrastcharakter im Farbenempfinden bei der antithetischen Struktur des romanesken Menschen durchaus nichts Auffälliges, schwankt doch ganz besonders Tieck in noch weit höherem Maße in der Wahl seiner Farben zwischen greller Buntheit und feiner Abtönung.

Was außer der Intensität der Farbe und der Lichtkontraste das Romanesk-Pittoreske vom Romantisch-Malerischen trennt, das ist vor allem auch das Fehlen des diagonalen Zuges in die Tiefe, den Wölfflin als ein Charakteristikum des Malerischen bezeichnet, und der auch, als in die unendliche Ferne weisend, bei den Darstellungen der Romantiker oft auftritt. Gegenüber der Diagonalen betont das Romaneske vielmehr den Kontrast der Vertikalen zur Horizontalen. Denken wir an Byrons Lieblingsmotiv jäh aus dem Wasser aufragender Felsen! Besonders charakteristisch ist für das Romanesk-Pittoreske, daß alles in weiter Spannung gesehen wird. Das zeigt vor allem schon rein sprachlich die häufige Gegenüberstellung der Ortsadverbia „above" und „beneath", „high" und „below", „in the front" und „in the rear", „right" und „left".[60] Ein beliebtes Motiv bilden auch für die Darstellung dieser Spannungsweite zwei in größerer Entfernung sich gegenüberstehende Felsen. So wird bei der Beschreibung der Schlacht in Andalusien das Hinüberspielen der Todesfeuer von Fels zu Fels geschildert.[61] Bei den Chimärischen Alpen wird die weite Spannung von der Linken bis zur Rechten des Blickfeldes betont.[62] Besonders deutlich tritt bei der Schilderung des Gewitters am Genfersee die gewaltige Weite der Spannung hervor, wo der Widerhall des Donners von den Felswänden von Jura und Alpen im Wechselspiel hinüber und herüber dröhnt.[63]

59) Mazeppa, XII, Z. 475.
60) vgl. aus d. Fülle bes.: Ch. H. I, St. 19, Z. 8, ebda, II, St. 48 Ch. H. III, St. 45, Giaour Z 553-57, Corsair Cto. II, IV Z. 758, Ch. H. III, St. 62, S. of Cor. XVI, Z. 362, ebda. XXXI. Z. 973.
61) Ch. H. I, St. 38.
62) Ch. H. II, 51.
63) Ch. H. III, St. 92.

Schon in der Lichttechnik kam in der Vorliebe für zuckende Blitze und flackernde Fackeln die für Byron charakteristische Form der Bewegung zum Ausdruck. Die Unrast und Unstete, die Byrons Inneres beherrschte, spiegelt sich wider in dem Bewegungsprinzip seiner Dichtungen. Es ist das Abrupte, das im Zickzack des Blitzes liegt, das Unruhige, das im Flackern der Fackeln zum Ausdruck kommt. Irrlichter, die in wildem Hin und Her das Dunkel durchzucken, erfreuen sich einer besonderen Beliebtheit.[64] Byrons ungestümes Temperament verlangt nach wilder Bewegung. So ist „Childe Harolds" Ritt eine ziellose Jagd[65] „- sluggards deem it but a foolish chase".[66] Zwar vertraten auch die Romantiker durchaus nicht das Prinzip toter Ruhe, die keine malerischen Wirkungen zustande kommen läßt. Ihre Form der Bewegung ist eine Synthese von Ruhe und Bewegung, eine Art Schwebezustand. Vor allem ist den Romantikern die Bewegung nicht Selbstzweck wie vielfach für Byron; vielmehr dient sie dazu, ihren Bildern etwas Lebendiges, Fließendes zu verleihen und so den malerischen Eindruck zu erhöhen. Byron übersteigert die Bewegung zu rasendem Tempo in dem Ritt des „Giaour", der auf schwarzem Roß wie ein Meteor oder der Simum dahinjagt.[67] Geradezu zum Selbstzweck erhoben ist das Moment der Bewegung im „Mazeppa." Schneller als Sturzbäche rast das Wildpferd über die Steppen dahin.[68] Aber diese wilde Jagd des einzelnen Pferdes vermag auf die Dauer Byrons Bewegungsrausch nicht zu befriedigen. Es bedarf einer neuen Aufpeitschung der Nerven. So muß die Massenwirkung zu Hilfe genommen werden.

„A thousand horse, the wild, the free,
Like waves that follow o'er the sea,
Came thickly thundering on".[69]

Das Abrupte, Sprunghafte der Bewegung tritt stark hervor:

„They stop - they start - they snuff the air,
Gallop a moment here and there,
Approach, retire, wheel round and round,
Then plunging back with sudden bound,
They snort - they foam - neigh - swerve aside,
And backward to the forest fly".[70]

Ein besonders sinnfälliges Beispiel wilder Bewegung liefert in „The Island" die tolle Verfolgungsjagd der Boote. Durch den häufigen Wechsel des Glückes, indem bald die Eingeborenen, bald ihre Verfolger an Strecke gewinnen, wird die Spannung bis zu nervenpeitschender Aufregung gesteigert. Vor allem

64) vgl. auch Mazeppa, Z. 619, Manfred, Akt. I, Sz. I, Werner Akt III, Sz. 3, Don Juan XI, 27; ebda. XV, 54. Pris. of Chillon. Z. 35.
65) Ch. H. I. St. 28.
66) Ch. H. I, St. 30.
67) Giaour, Z. 180, Z. 197, Z. 282.
68) Mazeppa, IX, Z. 374.
69) ebda. XVII, Z. 684 ff.
70) ebda. XVII, Z. 698—707.

kommt durch die plötzliche Trennung der Verfolgten ein romaneskes Moment in die Bewegung, da hierdurch die Einheitlichkeit der Richtung eine abrupte Störung erfährt.[71] Das Sprunghafte der Bewegung kommt außerdem in dem ruckweise, von Fels zu Fels herabstürzenden Wasserfällen zum Ausdruck. Denken wir an die imposante Schilderung der Velinofälle, deren gewaltige Wassermasse „from rock to rock leaps with delirious bound"![72] Auch der Sturzbach auf der Südseeinsel „gushed from cliff to crag with saltless spray".[73]

Wenn hier auch nicht darauf eingegangen werden kann, wie sich die abrupte Dynamik auch in der sprachlichen Gestaltung auswirkt, so sei doch kurz auf die Unzahl der rhetorischen Fragen, Ausrufe und Ellipsen hingewiesen, die durch die übertriebene Verwendung von Frage- und Ausrufungszeichen und Gedankenstrichen besonders augenfällig in Erscheinung tritt.

Wie das Romaneske stets dahin tendiert, all ins Maßlose zu übersteigern, so sucht Byron der romanesken Bewegung zu besonders starkem impressionistisch-pittoresken Effekt zu verhelfen, indem er die Massenwirkung hinzutreten läßt. Welch sinnverwirrende Szene bietet das Gewimmel der bunt zusammengewürfelten Völker an Ali Paschas Hof! Nicht weniger buntbewegt ist das Karnevalstreiben in Stambul. In schnellem Wechsel folgen die Tanzweisen aufeinander, ohne daß die Musik auch nur einen Augenblick verstummt.[74] Ein beliebtes Motiv ist das verwirrende Kampfgetümmel. Ein wildes Durcheinander entsteht in Brüssel, als plötzlich der Feind herannaht: Rosse werden in überstürzter Hast bestiegen, eiligst suchen sich Truppen zu sammeln, Wagen rasseln, Trommeln dröhnen, dazwischen ertönt aus der Ferne der Donner der Kanonen.[75] Eine wilde Tumultszene ist auch der Kampf im „Giaour". Es blitzen und klirren die Säbel der zusammenstoßenden Scharen, lauter Kriegslärm erschallt. Das Spektakelhafte dieses Kampfgetöses wird kontrastiert mit der friedlichen Stimmung, die das stille Tal sonst darbietet.[76] Ein Bild von außerordentlich pittoresker Wirkung ist im Verein mit den Lichteffekten das verwirrende Durcheinander bei der Feuersbrunst im „Corsair".[77] Wahre Triumphe aber feiert das Pittoreske in der „Siege of Corinth", wo Byron in der aufregenden Schilderung der Erstürmung der Stadt selbst Walter Scotts pittoreske Sturmangriffe auf belagerte Festungen und Gefängnisse in den Schatten stellt. Geradezu unüberbietbar ist die impressionistisch-chaotische Uebersteigerung im Finale dieses Stückes, in dem die Erwartungen, die sich an das vielversprechende Motto „Guns, Trumpets, Blunderbusses, Drums

71) Isld. Cto., III, X, Z. 225 ff.
72) Ch. H. IV, St. 70.
73) Isld. Canto, III, III, Z. 63 ff.; ferner Ch. H. I. St. 19.
74) Ch. H. II. St. 80.
75) Ch. H. III. St. 25.
76) Giaour Z. 636 ff.
77) Corsair Cto. II, IV, Z. 758 ff.

and Thunder" knüpften, in vollkommenster Weise erfüllt werden. Von Formen und Gestalten kann hier keine Rede mehr sein, das Chaotische ist nur noch durch unbestimmte Begriffe wie „all that"[78] zu fassen.

Einen pittoresken Milieukontrast bietet in „The Siege of Corinth" das Innere der Kirche: in mildem Farbenschein erstrahlt das Bild der Jungfrau Maria mit dem Jesuskind; ein sanftes Lächeln liegt auf ihren Gesichtszügen. Und um dieses Bild des Friedens herum tobt der blutigste Kampf.[79]

Das Pittoreske kommt auch in den Personen zum Ausdruck. Das Moment des Kontrastes tritt besonders in Erscheinung, wenn die Personen nicht nur in ihrem Aeußeren in die Augen fallende Unterschiede zeigen, sondern auch in ihrem Charakter grundverschiedene Eigenschaften aufweisen. Dies ist vor allem in der „Bride of Abydos" der Fall, wo Zuleika und ihr Vater Giaffir in effektvollen Kontrast gestellt werden:

„*Soft*, as the memory of buried love;
Pure, as the prayer which Childehood wafts above;
Was she - the daughter of that *rude* old Chief,
Who met the maid with tears - but not of grief".[80]

In besonders pittoreskem Kontrast werden Lara und Otho im Zweikampf gegenübergestellt: Otho rot vor Zorn, Lara totenbleich, Otho zückt wutentbrannt das Schwert, Lara greift kühl und sicher zu dem seinigen. Otho schlägt tollkühn und blindlings auf Lara ein, dieser selbst kämpft bis zu dem Augenblick, wo er seinen Gegner zu Fall bringt, mit kühler Ueberlegung und feiner Berechnung. Als Kontrastfiguren treten sich auch der junge Alp und der alte Minotti im Kampf gegenüber.

78) Br. of Ab. XXXIII, 1018, Z. 1031.
79) S. of Cor. XXX.
80) Br. of Ab. Canto I, VI, Z. 166 ff.

Das romaneske Naturgefühl.

Schon im letzten Kapitel war von landschaftlichen Motiven in bezug auf ihren romanesk-pittoresken Charakter in den Einzelerscheinungen vielfach die Rede. Im folgenden soll die Landschaft als Ganzes betrachtet werden, wie sie charakteristisch ist für das romaneske Naturgefühl Byrons; denn als Teil seines romanesken Lebensgefühls kommt auch in der Naturbetrachtung Byrons das spezifisch Romaneske zum Ausdruck. Es soll bei dieser Untersuchung gleichzeitig der Unterschied zwischen romantischem und romaneskem Naturgefühl in den Hauptzügen aufgezeigt werden; denn wie auf allen anderen Gebieten so hat auch ganz besonders in der Landschaftsbetrachtung das Wort „romantisch" für alle möglichen Arten von Landschaften den Namen hergeben müssen. „In der Naturschilderung" sagt der Geograph Friedrich Ratzel, „war man immer dankbar für allgemeine Ausdrücke, die den Schilderer der Mühe überhoben, seine Empfindungen sich klar zu machen oder gar zu analysieren. Deshalb ist ein so verwaschenes Wort wie *romantisch* überraschend schnell aufgenommen und verbreitet worden".[1] Zur Kennzeichnung des Unterschiedes zwischen romantischer und romanesker Naturschilderung ist eine Stelle aus E. T. A. Hoffmanns Novelle „Signor Formica" geeignet, wo das romaneske Naturgefühl Salvator Rosas mit dem romantischen scharf konstrastiert wird: „Nicht in der lieblichen Anmut grüner Wiesen, blühender Felder, duftender Haine, murmelnder Quellen, nein, in den Schauern gigantisch aufgetürmter Felsen oder Meeresstrände, wilder, unwirtbarer Forsten tut sich ihm die Natur auf, und nicht das Flüstern des Abendwindes, das rauschende Säuseln der Blätter, nein, das Brausen des Orkans, der Donner der Katarakte ist die Stimme, die er vernimmt". (Werke, Bd. 8, S. 16.) Romanesk ist vor allem das Wilderhabene in der Natur, wie es besonders das Hochgebirge und das Meer darbieten. Von den englischen Theoretikern des Pittoresken definiert Sir Uvedale Price in seiner Abhandlung „On the Picturesque" (1794) dieses Romanesk-Pittoreske in der Natur treffend folgendermaßen: „The essence of the picturesque which is midway the beautiful and the sublime is the element of roughness and abruptness with sudden deviations".[2] Das sind in Kürze die Charakteristika für eine romaneske Gebirgslandschaft, wie sie Byron mit besonderer Vorliebe schildert.

Schon zu Anfang des „Childe Harold" begegnet uns eine romaneske Naturschilderung. Es ist die Landschaft von Cintra, die Byron begeistert mit ihren hohen Bergen, zackigen Felsspitzen, zerklüfteten jähen Abhängen und tiefen Schluchten, in die kein Sonnenstrahl dringt; von den Klippen stürzen Gießbäche zu

1) Fr. Ratzel: Ueber Naturschilderung 1923, S. 323.
2) zitiert nach Elton, O. A.: A Survey of Engl. Lit. 1780 1830 London 1912, Voll. I, 17.

Tal. Einen pikanten Gegensatz zu der Abruptheit und Rauheit der Landschaftsformen bringen die heiteren Farben und die üppige Vegetation in das Bild. Das betont auch Byron in einem Brief an seine Mutter: „It unites in itself all the wildness of the western highlands with the verdure of the south of France". [3] Und gerade durch diesen Gegensatz wird der romaneske Charakter der Landschaft ungemein gesteigert, ja das Romaneske, dessen Wesen in dem Kontrast begründet ist, erscheint hierdurch geradezu in seiner ausgeprägtesten Form. Mit jähem Steilabfall zum Meere bildet besonders der Felsen von Gibraltar vor allem durch den Helligkeitskontrast mit der gegenüberliegenden marokkanischen Steilküste einen höchst pittoresken Anblick. [4] In ähnlicher Weise ragt auch der Bergriese Athos unmittelbar aus den Wogen steil empor. [5] So wird stets der Kontrast zwischen der Horizontalen der Wasserfläche und der Vertikalen des steilen Felsen empfunden. An den wilden Bergen Albaniens reizte Byron besonders das Außergewöhnliche und Neue dieser „lands scarce noticed in historic tales", [6] galt doch zu Byrons Zeiten Albanien noch für weniger bekannt als das Innere Amerikas. In ihrer Vereinigung von Milde und Rauheit ist wieder typisch romanesk die Landschaft von Zitza mit ihren jäh abschüssigen Felsen, von denen reißende Gießbäche donnernd herabstürzen, und ihren laubigen Hainen von frischestem Grün, die den Wanderer zu erquickender Rast einladen. [7] Nicht nur berauscht sich Byron an der wilden Natur der Berge Albaniens, auch die Küste mit ihren wild zerklüfteten Klippen ist für ihn ein erhebender Anblick. [8] In pittoresker Weise kontrastiert werden die immergrünen Täler Griechenlands mit den schneebedeckten Gipfeln der Berge. [9] Das spezifisch romaneske Landschaftsbild zeigt Cap Colonna, das Vorgebirge an der Südspitze Attikas: steile Felsen, Klippen, zerklüftete Grotten, daneben ein Pflanzenkleid von gewaltiger Üppigkeit und Farbenpracht, wie sie vor allem im Anfang des „Giaour" geschildert wird. Auch im weiteren Verlauf des „Giaour" beherrscht das wildzerklüftete Gestade des Meeres mit den weit vorspringenden Felsen und Klippen das Szenenbild. [10] Wilde Naturgewalten haben der Felsenschlucht, die Hassan durchreitet ihr Gepräge gegeben. Es ist eine Landschaft voll von Kontrasten: eine enge, aber lange Schlucht mit steilen Felswänden; wildes Gestrüpp wächst in dem öden, ausgetrockneten Flußbett, und verwitterte und vom Blitz zerschmetterte Felsstücke bedecken

3) 11. Aug. 1809, L + J., I, 237. – Auch Scott liebt bezeichnenderweise diese Kontraste zwischen lieblich grünenden Tälern und wildzerklüfteten Felsklippen, vgl. bes. die Eingangsszenerien der Romane „Anne of Geierstein" und „Fair Maid of Perth".
4) Ch. H. II, St. 22.
5) Ch. H. II, St. 27.
6) Ch. H. II, St. 46.
7) Ch. H. II, St. 48—50.
8) Ch. H. II, St. 67.
9) Ch. H. II, 85.
10) Giaour: Z. 169, Z. 208 ff., Z. 253 ff., Z. 368.

den Boden zu beiden Seiten des schmalen Pfades.

Romanesk ist auch die Szenerie auf der Felseninsel der Piraten im „Corsair“: wilde Felsen, das beliebte, aus dem Meer aufragende Vorgebirge, zerklüftete Klippen, Höhlen und Bergschluchten.[11] Die steilen Berghänge sind bewachsen mit wilden Blumen und Buschdickicht. In den Granitklippen entspringen Quellen und ergießen ihre Wässer in Sturzbächen in die Tiefe.[12] Ein hohes Vorgebirge hat auch jede der zahlreichen kleinen Inseln,[13] an denen das Piratenschiff vorbeifährt, welches dann in einer wild zerklüfteten Bucht vor Anker geht:

„Screened from espial by the jutting cape,
That rears on high its rude fantastic shape“.[14]

Höchst charakteristisch für Byrons romaneskes Naturgefühl ist sein Preis auf die Landschaft am Rhein mit dem Drachenfels; denn hier ist wieder Rauheit und Milde in einem Bilde vereint: ein enges Tal von äußerst pittoresken Kontrasten: unmittelbar vom schäumend dahinrollenden Rheinfluß steil aufragende, von Burgen gekrönte Felsen, und daneben an den weniger abschüssigen Hängen der Berge Weinreben, blühende Bäume und fruchtbare Felder.[15] Die „tausend Windungen“[16] des Rheins bieten dem schaulustigen Auge immer wieder neue Reize. Auch Wordsworth hat die Rheinlandschaft eingehend kennen gelernt. Aber er kann sich nicht wie Byron an dem schnellen Vorübergleiten der Bilder erfreuen. Ihm, dem es nicht darum zu tun ist, frappante Augenblicksbilder zu geben, sondern der das Wesen der Landschaft erfassen will, findet bei dem hastigen Szenenwechsel nicht die Ruhe, um in innerer Sammlung die Eindrücke auf sich wirken zu lassen, in sich aufzunehmen und dann später von allen Zufälligkeiten und störenden Einzelheiten gereinigt die Wesenheit des geschauten Naturbildes darzustellen. Daher verweilt er im Gegensatz zu Byron in seinen Schiderungen gerade an der Stelle des Rheines, wo die steilen Felsen zurücktreten, das Tal sich weitet, und der Fluß ruhiger dahinfließt und so dem Landschaftsbild etwas Beruhigendes verleiht.[17]

Ganz besonders geeignet, das Gefühl des Wilderhabenen hervorzurufen, ist die Alpenlandschaft. In ihren zackigen Felsformen befriedigen die Alpen auch das Verlangen nach dem Bizarren, Zerrissenen. Byron sieht in den Alpen das Pompöse, sie sind für ihn „die Paläste der Natur“. Hier herrschen Naturgewalten, wie sie in einem derartigen Maße das übrige Europa nicht kennt: reißende Sturzbäche und vor allem donnernde Lawinen, „the thunderbolt of snow“.[18] Der Eindruck des Erhabenen

11) Corsair: Cto. I, II, Z. 45; III, Z. 89; VI, Z. 129; XIII, Z. 310.
12) Corsair, Cto. I, VI, Z. 125 ff.
13) Corsair Cto. I, XVII, Z. 593.
14) Corsair, Cto. I, XVII, Z. 601—602.
15) Ch. H. III, St. 55, Strophe 1—2, ebda. III, St. 61.
16) Ch. H. III, Strophe 4, p. 250.
17) Poetical Works, p. 625—626.
18) Ch. H. III, St. 62.

den diese gewaltige Bergwelt in Byron auslöst, unterscheidet sich jedoch wesentlich von dem Gefühl, das die Romantiker hiermit verbinden. Während diese — denken wir an Coleridges und Shelleys Schilderungen des Mont Blanc — in den gewaltigen Naturerscheinungen den Ausdruck der göttlichen Allmacht sehen, die mit der Seele des Menschen eine Einheit eingeht, empfindet der romaneske Mensch angesichts dieser Erhabenheit in der Natur seine eigene Machtlosigkeit nur umso stärker. So weisen für Byron diese Berggipfel der Alpen die Seele nicht hin auf die Unendlichkeit des Universums, sondern lassen den Menschen in seiner Nichtigkeit in der Endlichkeit, „leave vain man below".[19]

Schon aus den bisherigen Beispielen der Naturschilderungen Byrons geht eindeutig hervor, daß es sich hierbei in erster Linie um das Phantastische und vom Mittelmaß Abweichende in der Natur handelt. Es wird mehr im Gegenständlichen der Reiz gesucht als im Stimmungsmäßigen. Wenn wir mit dieser Art der Landschaftsempfindung die der Romantiker vergleichen, so zeigt sich uns ein wesentlicher Unterschied. Während das romaneske Landschaftsgefühl vor allem nach den grandiosen Kontrasten des Hochgebirges verlangt, liebt das Romantische vielmehr auch in der Landschaft eine gewisse Harmonie der Formen. Diesem Verlangen kommen die sanftwelligen Erhebungen in den Mittelgebirgen entgegen. Der Geograph Friedrich Ratzel weist darauf hin, daß die gleichmäßigeren Hebungen und Senkungen, wie sie in den deutschen Mittelgebirgen auftreten, der Landschaft eine Art von musikalischem Rhythmus verleihen. „Bedingung seiner wohltuenden Wirkung", sagt Ratzel von diesem Rhythmus, „ist immer der Zusammenhang, der entweder offenliegt oder gedacht oder geahnt wird: ich sehe ihn klar in einer Hügelkette, ich denke ihn mir in einer Inselreihe, ich ahne ihn in einer organischen Entwicklungsreihe". --- „Die Ahnung dieser Harmonien gehört zu den Elementen des Glücksgefühls im Leben mit der Natur".[20] Mit seinen Darlegungen hat Ratzel geradezu das Wesen des romantischen Landschaftsgefühls charakterisiert. Es sind gerade die Romantiker, welche die „Harmonie" der Landschaft ahnen und das Bestreben haben, „die verborgene Einheit", den „Grundplan, der die mannigfaltigen Erscheinungen vor unseren Augen beherrscht", d. h. „die individuelle Idee" der Landschaft darzustellen. Von den „sanften Hügelwellen" der Mittelgebirge sagt Ratzel: „Sie vereinigen sich zu einer besonderen Art von Schönheit, die dem einzelnen Hügel nicht zukommt. Bei auffallenden Formen vermindert Wiederholung das Auffallende ihres Eindrucks".[21] Denken wir daran, wie Byron gerade das Auffallende, das Frappante, in der Natur sucht! Gerade in den Mittelgebirgen sind die Wiederholungen der Formen besonders häufig. So haben die deutschen Romantiker neben dem

19) Ch. H. III, St. 62.
20) F. Ratzel: Ueber Naturschilderung 1923, S. 85.
21) Ratzel, S. 83.

Rhein vor allem auch seine sanfteren, stilleren Nebentäler besungen. Arnim fühlt den wohltuenden Rhythmus in der Landschaft: „Ich hab'es hier ganz gefühlt, welch ein freundliches Silbenmaß in aller Natur ist".[22]

Durch die sanfte Wellenlinie kommt außerdem etwas Beruhigendes in das Landschaftsbild im Gegensatz zu dem Aufpeitschenden des zackigen Hochgebirges. Sanft wogende Kornfelder erfüllen die Senkungen; die Hebungen sind bedeckt mit stillen Hainen, in denen die Vögel singen; murmelnde Bächlein durchziehen die Täler, und im lauschigen Waldwinkel wächst an der Quelle zwischen bemoosten Steinen die blaue Blume. Ueberall tiefer Friede und stille Heiterkeit. Das ist die Landschaft, wie sie die Romantiker lieben, die „pastoral landscape" wie sie Wordsworth in „Tintern Abbey" so sinnig schildert. Vergeblich werden wir in „Childe Harold" und den poetischen Erzählungen Byrons eine solche Landschaftsschilderung suchen. Es fehlt Byron der Sinn für die ländliche Idyllik, die die Romantiker so bezauberte. Mit offensichtlicher Geringschätzung spricht er von dem Bach, der die Grenze zwischen Spanien und Portugal bildet, der kaum einen Namen verdiene.[23] Was kümmert die Romantiker der Name, wollen sie doch kein photographisches Bild geben, sondern „die individuelle Idee" der Landschaft, wie auch der Hauptrepräsentant unter den Malern der englischen Romantik, William Turner, es sich zur Aufgabe machte, nicht ein bloßes Wirklichkeitsbild, sondern „the idea of his object" darzustellen. Byron hatte kein Verständnis für die feinen, intimen Reize in der Natur, die sich nur dem erschließen, der mit einer „wise passiveness"[24] sich in die Schönheiten der Natur versenkt. Ihm sagen donnernd von Felsen herabstürzende Gießbäche und schäumende Fluten gewaltiger Ströme mehr zu als das „soft inland murmer"[25] der Bächlein, wie sie Wordsworth liebt. So kontrastiert er bewußt das sanft dahingleitende Grenzflüßchen mit dem mächtigen Guadiana, der seine dunklen Wogenmassen mit donnernder Wucht dahinwälzt.[26] Ebenso wird der Laosfluß in Griechenland als „wild and fierce" zwischen „steep banks" dahinbrausend geschildert.[27] Wild und breit ist auch der Fluß, den Mazeppas feuriges Roß durchschwimmt; schnell schießen seine spritzenden Wogen dahin.[28] Wordsworths „Fountains, Meadows, Hills and Groves"[29] stellt Byron reißende Ströme, wildzerklüftete Gebirge gegenüber; das Chaotische der Naturgewalten ist ihm wesensverwandt: Gewittersturm mit Blitz und Donner, heulende Tornados, Sirocco, Simum, donnernde Lawinen,

22) Biese, A.: Naturgefühl im Wandel der Zeiten. Leipzig 1926, Z. 198.
23) Ch. H. III, St. 33.
24) Expostulation and Reply, l. 24. Poet. Works, p. 481.
25) Tintern Abbey, Z. 4. (Works p. 205).
26) Ch. H., I, St. 34.
27) Ch. H. II, St. 55.
28) Mazeppa, XIV, Z. 582 ff.
29) Ode to Immortality, XI, Z. 186.

Erdbeben und tosende Springfluten, das ist das große Orchester von Byrons geräuschvoller Naturmusik.

Zwar macht sich besonders im Jahre 1816 unter dem Einfluß von Wordsworth und Shelley in Byrons Dichtungen ein Wandel bemerkbar. Aber es handelt sich nur um eine mehr vorübergehende und oberflächliche Erscheinung. Er schlägt wohl Töne an, die an Wordsworth und Shelley erinnern, aber sein romaneskes Grundgefühl bricht doch immer wieder sehr bald durch und behält die Oberhand. Besonders im dritten Gesang des „Childe Harold" findet sich ein kurzer Anklang an die romantische Naturauffassung; aber plötzlich bricht Byron bezeichnenderweise diese höhere Art der Naturbetrachtung ab mit den Worten: „But this is not my theme; and I return to that is immediate."[30] Wenn Byron im dritten Gesang des „Childe Harold" sagt, sein früheres Naturempfinden sei nunmehr einem neuen ruhevollen Naturgefühl gewichen, so gibt er zwar daran anschließend ein Bild friedlicher Abendstimmung; aber schon nach wenigen Stanzen ist ganz plötzlich wieder der Wechsel da, und zugleich ist auch Byron wieder in seinem Element. Er hat seine helle Freude an dem Krachen des Donners. Die ganze Art, wie er die Natur sieht, ist durchaus antithetisch-romanesk. In den sich gegenüberstehenden steilen Felswänden, zwischen denen die Rhone durchbricht, sieht er vor allem das Unüberbrückbare der Kluft. Hier wüten die Stürme am heftigsten, hier tobt nicht nur ein Gewitter, sondern hier treffen eine ganze Anzahl zusammen. Byrons Begeisterung für diesen Gewittersturm gipfelt in der Verherrlichung des Blitzes. Könnte er in einem Worte all das zusammenfassen, was ihn im Innersten bewegte, so würde dieses Wort lauten: „Lightning"[31]; damit kennzeichnet er aufs deutlichste das unruhig Romaneske seines Wesens. Und wirklich hat er die Naturerscheinung des Blitzes nicht nur ungemein oft des kriptivdargestellt, sondern auch besonders häufig zu Vergleichungen herangezogen. So wird „Lightning" beinahe zu einer Art Stichwort der Byronschen Dichtung.

Auch in der auf den Gewittersturm folgenden Schilderung, obwohl im Vergleich zu diesem ruhevoll und friedlich, treten wieder die typisch romanesken Landschaftselemente in ihrem Kontrastcharakter hervor: steile Berge, Höhlen, dunkle Tannenwälder, laut tosende Sturzbäche; daneben Blumen, Weinreben, knospende Bäume an den grünen Hängen, belebt von Bienen und Vögeln in buntester Farbenpracht[32]. Die Alpen mit ihren donnernden Lawinen und zerklüfteten Felsen, auf denen allen Stürmen trotzende Tannen wachsen[33], sind für Byron der Maßstab, an dem er alles andere mißt. So sind für ihn die Apeninnen „the infant Alps." Immer wieder berauscht sich Byron an den

30) Ch. H. III, St. 76.
31) Ch. H. III, St. 92–97.
32) Ch. H. III, St. 100—102.
33) Ch. H. IV, St. 20 und ebenda St. 73.

Bergriesen Mont Blanc, Jungfrau, Parnaß, Ida, Athos, Olymp, Aetna und Atlas[34].

Wie vollkommen das romaneske Naturgefühl Byron bis an sein Lebensende beherrschte, das beweist die letzte Verserzählung: „The Island", die 1823, ein Jahr vor seinem Tode, entstand. Diese Südseeinsel zeigt die typisch romaneske Landschaft, indem sie die Milde des Paradieses vereint mit der Rauheit des Hochgebirges. Hier donnert die schäumende Brandung des Meeres gegen wildzerklüftete Klippen, daneben aber breiten sich grüne Wiesen aus mit einer blühenden Blumenpracht, und in den schattigen Wäldern singen die Vögel und girren die Tauben[35]. Bis hinauf in die steilen Hänge ziehen sich die blühenden Blumen[36] Mit ihren wilden Gebirgsformen erinnert diese Insel an die zerklüftete Bergwelt der Hebriden[37]. Vor allem zeigt sich auch hier wiederholt die Vorliebe für weit ins Meer vorspringende Felsen mit dunklen Höhlen und engen Felsspalten[38].

Nicht nur in der Darstellung der Hochgebirgslandschaft kommt dies romaneske Naturgefühl zum Ausdruck. Denken wir an Byrons begeisterte Worte über den Urwald![39] Vor allem ist die Schilderung des Waldes im „Mazeppa" dazu geeignet, den Unterschied gegenüber der Auffassung des Waldes bei den Romantikern aufzuzeigen. Das ist nicht der stille, feierliche Hain, der den Romantikern ein Heiligtum war, in welchem sie in dem sanften Rauschen der Bäume die Stimme des Schöpfers vernahmen. Es ist vielmehr ein düsterer, unheimlicher und wilder Forst. Hungrige Wölfe hausen darin. Ihn durchzieht kein Waldesrauschen wie in Eichendorffs stimmungsvollen Waldesschilderungen, sondern hier heult der schneidende Wind aus den Eiswüsten Sibiriens[40].

In außerordentlicher Weise unterscheidet sich Byrons romaneskes Naturgefühl von dem der Romantiker durch die verschiedene Stellung zur ebenen Landschaft. Die Romantiker liebten die Ebenen, über deren weite Flächen hinweg sich ihr Blick ins Unendliche verlieren konnte. Die Ebenen haben für sie in ihrer weiten Erstreckung etwas Einfach-Ueberwältigendes. Unter den deutschen Romantikern ist es vor allem August Wilhelm Schlegel gewesen, der auf die ebene Landschaft hingewiesen hat als besonders dazu geeignet, das Auge für die intimsten Reize der Natur empfänglich zu machen: „Die einförmigste und flachste Natur erzieht am besten zum Landschaftsmaler. Man denke an den Reichtum der holländischen Kunst in diesem Fache. Armut macht haushälterisch: es bildet sich ein genügsamer Sinn, den selbst der leiseste Wink höheren Lebens in der Natur erfreut."[41] Wie grundverschieden demgegenüber

34) Ch. H. IV, St. 73—74.
35) Isld. Cto. II, I, Z. 3 ff. ebda. II, Z. 21 ff.
36) ebda. Cto. II, III, 61.
37) ebda. Cto. II, VIII, Z. 166 ff.
38) ebda. Cto. III, II, Z. 19 ff; Cto. IV, II, Z. 9 ff; Cto. IV, XII, Z. 307 ff
39) Ch. H. IV, 96 und ebda. IV, 178.
40) Mazeppa, XII, Z. 464 ff.
41) Athenäum-Fragmente, Bd. I, II, S. 49.

ist Byrons Urteil über dieselbe holländische und belgische Landschaft, wenn er seiner Schwester schreibt: „This country has - - - - so little for description - - - - Level roads don't suit me, as thou knowest, it must be up hill or down, and then I am more *au fait!*“[42] Wenn Byron in seinen Dichtungen auf die Ebene zu sprechen kommt, so ist sie ihm nicht Ausdruck der Unendlichkeit. Seine Schilderungen von Ebenen zeigen vielmehr deutliche Abgrenzungen. Im „Childe Harold“ schildert er eine Ebene am Guadalquivir. Diese verliert sich nicht in die unendliche Ferne, sondern sie ist begrenzt von zackigen Felsen. Diese Ebene bedecken keine fruchtbaren Fluren, keine wogenden Kornfelder. Nein, die Zeichen der Schlacht haften ihr an: versengt ist ihr Rasen von den Wachtfeuern und zerstampft ihre Flur von den Rossen der Feinde[43]. „Battle-plain“ ist auch die Ebene im „Lara“[44]. Im „Mazeppa“ wird die „wild plain“ begrenzt von einem schwarzen Wald[45]; diese Ebene widerspricht außerdem schon durch ihren „wilden“ Charakter dem romantischen Naturgefühl. Läßt Byron einmal die Abschlußwände fortfallen, so geschieht dies nicht aus dem Sehnsuchtsgefühl des romantischen Fernenmenschen, sondern es ist lediglich ein Kunstgriff zur Erzielung besonderer Effekte. So beabsichtigt Byron im „Mazeppa“ durch die Betonung der Unbegrenztheit der Ebene eine Steigerung des Unheimlichen hervorzurufen[46]. Im „Giaour“ reizt die offene Ebene dazu, die Rosse zu rasendem Tempo anzuspornen[47]. So bieten im „Mazeppa“ die weiten Steppen dem wilden Tatarenpferd Gelegenheit sich auszurasen. In der weiten Ebene vor Korinth jagen die türkischen Reiter in ungestümer Eile dahin[48].

Wenn Byron einmal in seiner Poesie die Ebene als schön bezeichnet, so tut er das nicht ohne Einschränkung und nur unter besonderen Voraussetzungen. Ein kühn dahinfließender Fluß muß der weiten grenzenlosen Ebene den Charakter der Unendlichkeit nehmen, die Byron als eintönig empfindet. So flieht Byron gerade das, was die Romantiker so sehnlichst suchen. Aber dieser kühn dahinströmende Fluß reicht nicht aus, um die weitausgedehnte Fläche aufzuteilen; es müssen hohe, wogende Wälder hinzukommen, deren Schatten auf dem Wasserspiegel tanzen, um in die Ebene Bewegung und Abwechslung zu bringen[49].

Eins von den höchst seltenen Landschaftsbildern Byrons, das uns eine heitere, arkadische Stimmung darbietet, ist die Clitumnuslandschaft[50]. Aber auch diese kurze Schilderung der

42) 1. Mai 1816, L. + J, III, P. 332; vgl. auch Journal Sept. 26., 1816. L. + J. III, 362.
43) Ch. H. I, St. 49.
44) Lara Cto, II, X, Z. 918.
45) Mazeppa XI, Z. 430—431.
46) ebda. XV, Z 605 ff.
47) Giaour, Z. 569 ff.
48) S. of Cor., XXII, Z. 692 ff.
49) Ch. H. II, St. 54
50) Ch. H. IV, St. 66.

lieblichen Natur dient in erster Linie dazu, als Einschaltung einen wirksamen Kontrast zu bilden zwischen dem vorangehenden wildbewegten historischen Schlachtengemälde am Trasimenischen See und der folgenden Schilderung der Velinofälle mit ihren tosend in die Tiefe stürzenden gewaltigen Wassermassen. Es ist höchst bezeichnend für Byrons romaneskes Naturgefühl, daß er am Trasimenischen See zunächst das historische Schlachtenbild in seiner ganzen Wildheit mit dem schrecklichen Ausbruch des Erdbebens darstellt und dann erst zur Schilderung der friedlichen Landschaft übergeht, wie sie sich seinem Auge darbot.

Selbst bei der Schilderung des durch seine natürliche Lage so geschützten Nemi-Sees kann sich Byron nicht enthalten, den beliebten Sturm zu erwähnen und die ruhig daliegende Wasserfläche als verhaltenen Haß zu deuten[51]. Eine besondere Vorliebe findet Byron in der Darstellung des stürmischen Meeres, zu dessen wilden Wogen, wie er sagt, er sich schon von Jugend an angezogen fühlte[52]. Stürmische Winde peitschen die Wogen des Hellespontes[53]. Hoch schäumt die Brandung des Meeres empor an der Felsenküste Sigäums[54]. Als eine in ihrem Ungestüm potenzierte Wogenbewegung sind die Springfluten mit ihrem plötzlichen Auftreten ein wirkungsvolles Motiv[55]. Als ein Ausdruck von Byrons antithetisch-romanesken Naturgefühl ist es anzusehen, wenn er gern die Naturgewalten im Kampf miteinander darstellt. So schildert er im „Giaour", wie die Wogen des wild sich ins Meer ergießenden Stromes von der durch den Wintersturm verstärkten Meeresbrandung zurückgepeitscht werden[56]. Ein anderes Kontrastmotiv gibt uns Byron in der „Siege of Corinth". Tosende Wassermassen schlagen von zwei gegenüberliegenden Seiten gegen den Felsen von Korinth, und suchen ihn zu zerschmettern[57]. Auch in „The Island" fehlt nicht die an den Klippen donnernd aufschlagende Meeresbrandung[58]. Mit einem Preis auf die gigantische Macht des Meeres beschließt Byron „Childe Harold's Pilgrimage". Hier besingt er die alles vernichtende Gewalt des Ozeans, der der Mensch machtlos gegenübersteht.

So unterscheidet sich Byron auch in der Darstellung des Meeres von den Romantikern. Während Byron den ruhigen Wasserspiegel als „a somewhat monotonous thing to look at"[59] empfindet, hat Wordsworth gerade die See vorwiegend als sanft daliegende, leicht gekräuselte Fläche dargestellt, die wie eine weite Ebene ins Unendliche verläuft. Für ihn ist der weite Ozean

51) CH. H. IV, St. 173.
52) CH. H. IV, St. 184.
53) Br. of Ab., Cto. II, I, Z. 483 ff.
54) Br. of Ab. Cto. II XXVI, Z. 1082 ff.
55) S of Cor., XXIV, Z. 739 ff.
56) Giaour. Z. 620 ff.
57) S. of Cor. I, Z. 51 ff.
58) Island, Cto., II, I, Z. 13 ff.
59) L. + J. V, p. 544.

das Symbol für Liebe und Frieden. Auch Shelleys Meeresdichtung weicht von der Byrons ab, indem er das Meer zwar in seiner pathetischen Größe, aber weniger in wildem Aufruhr schildert als in seiner seelenberuhigenden Macht.

Byron findet bei der Impetuosität seines Temperaments nicht wie die Romantiker die innere Sammlung, um den Pulsschlag der Natur auch in ihren einfachsten und schlichtesten Erscheinungen zu fühlen. Er projiziert seine eignen Gefühle in die Natur hinein. Die innere Unruhe und Gespaltenheit seiner Seele läßt ihn in der Natur vor allem die chaotischen Gewalten am Werke sehen.

Es findet die Schilderung der Natur vielfach bei Byron lediglich als Effektmittel Verwendung. So muß in der „Siege of Corinth" die Schilderung der mysteriösen Mondscheinlandschaft dazu dienen, die Stimmung für die folgende Vision effektvoll vorzubereiten. Im „Corsair" findet die chaotische Unruhe in Konrads Seele ihr Echo in einem gewaltigen Gewittersturm, der die See aufwühlt und die Gitter von Konrads Kerker erzittern läßt. Auch auf eine sensationelle Wirkung ist es dabei abgesehen. Wenn unmittelbar vor Konrads Kerkerfenster die Blitze niederzucken, ohne ihn zu treffen, so wirkt das hier höchst artistisch.

Gegenüber dem subjektiven Naturgefühl Byrons können wir bei den Romantikern von einer „subjektiv-objektiven" Einstellung zur Natur sprechen, indem bei ihnen eine Wechselbeziehung besteht zwischen der Natur und dem „Ich", das als ein Teil des großen Naturorganismus empfunden wird. Nach Byrons Auffassung aber hat der Mensch nicht teil an der Harmonie aller Dinge, sagt er doch im letzten Gesang des „Childe Harold": Our life is a false nature — 'tis not in the harmony of things"[60]. So kommt auch hier wieder die Antithetik seines Grundgefühls zum Ausdruck.

60) Ch. H. IV, 126.

Schluß.

Wie gezeigt wurde, machen sich im „Childe Harold“ und in den „Poetischen Erzählungen“ die romanesken Elemente in außerordentlich hohem Maße geltend. Da sich die behandelten Werke nicht auf einen besonderen Zeitabschnitt von Byrons Schaffen beschränken, sondern sich über seine ganze Schaffensperiode verteilen, so ist das Romaneske durchaus nicht lediglich als eine vorübergehende Erscheinung bei Byron zu bewerten. Dieses Ergebnis bestätigt sich durch eine Untersuchung der übrigen Dichtungen Byrons, wenn auch hier nicht immer sämtliche Formelemente des Romanesken in ihrer ganzen Schärfe der in dieser Arbeit vorwiegend behandelten früheren Werke auftreten. Es sei nur daran erinnert, wie stark das *exotische Element* vertreten ist im „Sardanapel“ und besonders in seinem Meisterwerk, dem „Don Juan“, der zum großen Teil im Serail des Sultans spielt, wo die ganze orientalische Pracht und das Haremsleben bis in alle Einzelheiten geschildert wird. *Das Groteske* kommt ebenfalls im „Don Juan“ stark zum Ausdruck; denken wir vor allem an die grotesken Schrecklichkeiten, die sich bei dem Schiffbruch ereignen! Andrerseits fehlt auch in diesem Werk die komische Seite des Grotesken nicht, wenn sich das von Don Juan so gefürchtete Gespenst plötzlich als die übermütige Herzogin Fitz Fulke entpuppt. *Das Melodramatische und Sensationelle* tritt im „Don Juan“ in äußerst krasser Weise in Erscheinung. Freude und Schmerz, seelenvolle Stimmung und bittere Ironie wechseln in buntester Folge. Vor allem haben wir in diesem Hauptwerk Byrons einen ganz außerordentlich bunten Wechsel von melodramatischen Ereignissen wie Schiffbruch, Verschlagenwerden auf eine Pirateninsel, bunte Volksfeste, Haremsfreuden und schreckliche Schlachtenschilderungen. *Das Uebernatürliche* macht sich besonders im „Manfred“ geltend mit seinen Massenerscheinungen von Geistern und Gespenstern. Die Vorliebe für das *Pittoreske* tritt auf Schritt und Tritt hervor; denken wir an die wilden Kampfszenen im „Sardanapel“ und an den Sturm der Massen auf die türkische Feste Ismael im „Don Juan“! In der Naturbetrachtung kommt das Romaneske sowohl in der wilderhabenen Alpenlandschaft im „Manfred“ zur Geltung, als auch besonders in der Darstellung der wildzerklüfteten Felsengebirge des Kaukasus und der chaotischen Naturgewalten bei dem Hereinbrechen der Sintflut in dem Mysterium „Heaven and Earth“.

So kann als Ergebnis festgestellt werden, daß das Romaneske die Dichtung Byrons in ihrer innerlichen Struktur durchdringt. Ist somit Byrons romaneske Dichtung mit dem Kontrast als ihrem Hauptgestaltungsprinzip der Ausdruck eines im höchsten Grade antithetischen Geistes, während die Schöpfungen der Romantiker einer durchaus synthetischen Grundhaltung entspringen, so dürfte eine Ausschließung Byrons aus dem Kreise der Romantiker als gerechtfertigt erscheinen.

Bemerkung:

Erst nach Abschluß meiner Arbeit wurde mir das inzwischen erschienene Buch Helene Richters bekannt: „Lord Byron, Persönlichkeit und Werk." (Halle a. d. Saale, 1929). Verfasserin weist verschiedentlich hin auf Wesensunterschiede der Byronschen Dichtung sowohl von der Klassik als auch von der Romantik, führt aber eine Trennung des Romantischen von dem Romanesken in bezug auf die einzelnen Formelemente nicht durch. So würdigt Verfasserin, um eines dieser Formelemente herauszugreifen, wohl den pittoresken Gehalt der Byronschen Dichtung, ohne aber aufzuzeigen, wie sich dieses „Pittoreske" von dem „Malerischen" im Sinne Wölfflins unterscheidet, das gerade für die Darstellungsweise der echten Romantiker so höchst charakteristisch ist. In einem Kapitel, das den Titel „Dämonen" führt, ist auf die Deutung, wie sich das Dämonische (im Sinne Goethes) in den einzelnen Werken auswirkt, nicht eingegangen. — Verfasserin bezeichnet die Dichtung Byrons als Empirekunst. In der Tat weist die Byronsche Poesie in mancher Hinsicht eine Verwandtschaft mit der Kunst des Empire auf, wenn sie auch mit diesem Begriff nicht eindeutig zu erfassen ist, wie ja auch Verfasserin aufzeigt, daß der Byronschen Dichtung die Formkultur des Empires fehlt. Was durch diesen Hinweis auf die Aehnlichkeit der Dichtung Byrons mit der des Empire und ihrer Gegensätzlichkeit zum Klassizismus sich aber ergibt, ist die Tatsache, daß nicht das wahrhaft Romantische, sondern das Romaneske den schärfsten Kontrast zum Klassischen darstellt

Lebenslauf.

Ich, Helmut Lippert, wurde am 21. Januar 1903 als Sohn des Mechanikers Karl Lippert und seiner Ehefrau Emilie, geb. Köster, in Essen geboren. Ich besitze die preußische Staatsangehörigkeit und bin evangelischen Bekenntnisses.

Nach dem Besuch der Volksschule meines Geburtsortes trat ich 1913 in die Sexta des Helmholtz-Realgymnasiums zu Essen ein, an dem ich 1922 die Reifeprüfung bestand. Infolge der Inflation war ich gezwungen, zweieinhalb Jahre im Bankfach tätig zu sein. Im Wintersemester 1924/25 wurde ich in der juristischen Fakultät der Universität Bonn immatrikuliert. Seit dem Sommersemester 1925 studiere ich an der Universität Marburg neuere Sprachen und Geographie. Die Semesterferien vom Sommersemester 1929 bis zum Wintersemester 1929/30 benutzte ich zu einem Studienaufenthalt in England. Das Rigorosum bestand ich am 19. Februar 1930. Seitdem halte ich mich in Marburg auf, um mich zur Staatsprüfung für das Lehramt an höheren Schulen vorzubereiten.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren: Deutschbein, Elster, Glaser, Jaensch, Heidegger, Helm, Kleinschmit von Lengefeld, Lipps, Mahnke, Maync, Mortensen, Pongs, Schultze-Jena, Spitzer, Ubbelohde-Doering, Wagner, Wedekind, Wrede. Ihnen allen bin ich zu aufrichtigem Danke verpflichtet, besonders Herrn Professor Dr. Deutschbein, der mir die Anregung zu vorliegender Arbeit gegeben hat.